ENRICO THOVEZ

# IL FILO D'ARIANNA

## STUDI DI LETTERE ED ARTI

MCMXXIV

EDIZIONI "CORBACCIO"

MILANO

DI

# ENRICO THOVEZ

*Il Poema dell'adolescenza.* - R. Streglio e C., Torino. 1901. (Nuova Edizione: F.lli Treves, Milano. 1924).

*Poemi d'amore e di morte.* - Fratelli Treves, Milano. 1922.

*Il Pastore, il Gregge e la Zampogna.* - R. Ricciardi, Napoli. 1910. (II Edizione, 1911; III, 1920).

*Mimi dei Moderni.* - R. Ricciardi, Napoli. 1919.

*Il Vangelo della Pittura ed altre prose d'arte.* - S. Lattes e C., Torino. 1921.

*L'Arco d'Ulissse. Prose di combattimento.* - R. Ricciardi, Napoli, 1921.

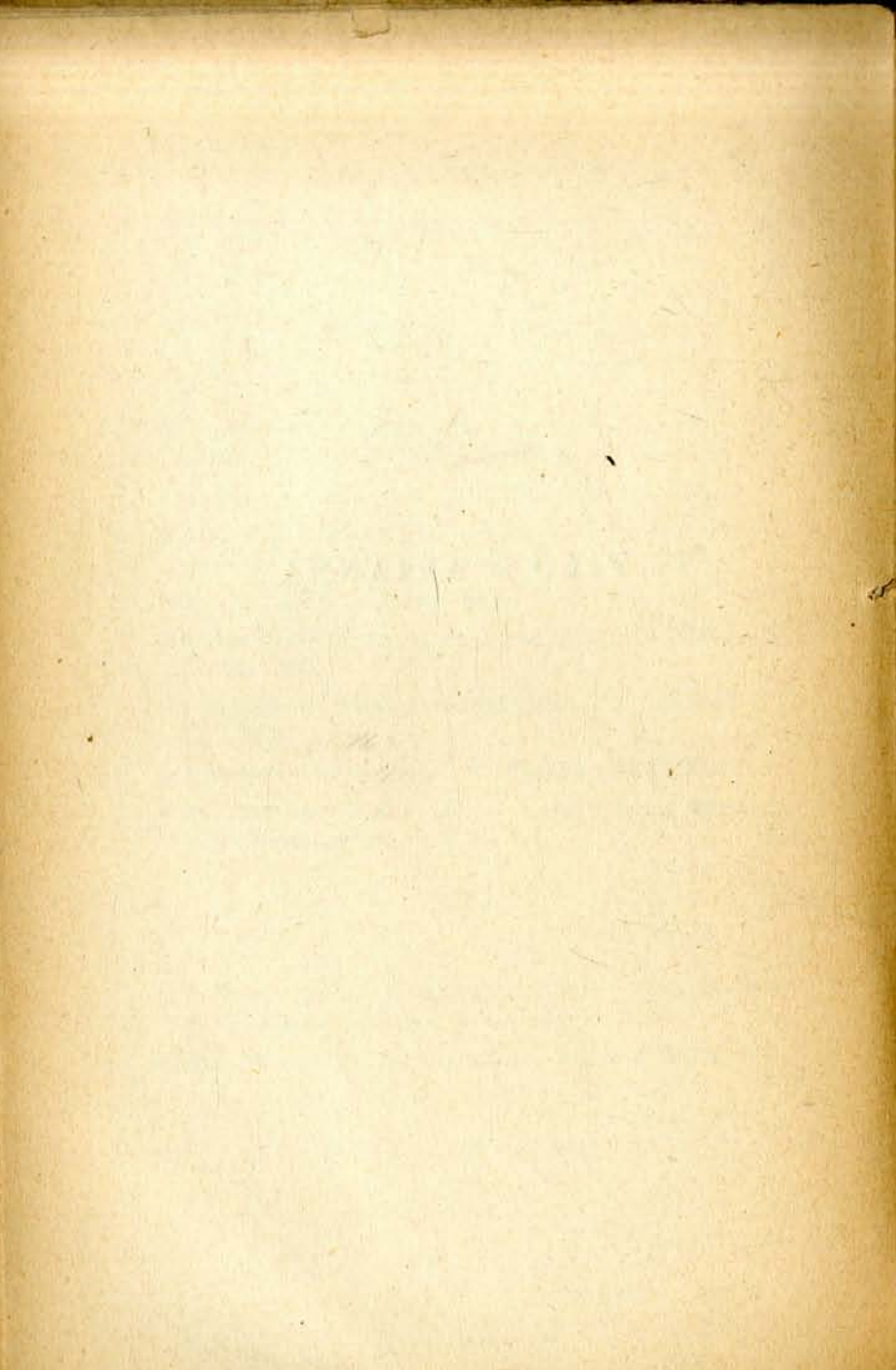
*Il Viandante e la sua orma.* - R. Ricciardi, Napoli. 1923.

*Il filo d'Arianna.* Studi di lettere ed arti. - Studio Editoriale « Corbaccio », Milano. 1924.

* * *

*Il Medioevo dorico e lo stile del Dipylon.* - Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma. 1903.

*L'opera pittorica di Vittorio Avondo.* - E. Celanza, Torino. 1912.

# IL FILO D'ARIANNA

## DANTE *AD USUM DELPHINI*

Sto leggendo Dante. Non sarebbe una cosa nuova; ma lo leggo in francese e sotto una particolare guida spirituale. Lo leggo in una nuova traduzione, una traduzione singolare. Singolare innanzi tutto perchè è l'opera di una donna; più singolare ancora in quanto la donna è una bellissima signora. D'ora in poi spero che non si parlerà più con ironia dell'estetica delle donne letterate. Certo questa potrà, anche se non avesse altri titoli danteschi, portare la palma della bellezza fra i traduttori del divino poema. Bisognerà tenerne conto in un'appendice allo studio carducciano *Della varia fortuna di Dante.* Ma non è da credere che soltanto questa lusinghiera immagine femminile mi abbia attirato alla lettura di questo libro. Per quanto adoratore della bellezza, l'attrattiva maggiore mi venne dalla prefazione, dalla prefazione che vi ha posto uno dei più battaglieri scrittori francesi: Carlo Maurras, il fiero condottiero dei legittimisti dell'*Action Française,* il capo dei *camelots du roi.* Quel duce di dimostrazioni piazzaiuole a ba-

se di garofani bianchi all'occhiello e di ombrellate sul capo dei ministri ha scoperto un uomo.

Questo studio mi ha rivelato che in Francia si sta ancora valutando Dante. Noi credevamo che quel nostro grande avesse oramai nel mondo degli spiriti un culto estetico determinato e fisso, superiore ad ogni barriera geografica od etnica: siamo avvezzi a considerare certi genî sovrani: Omero, Eschilo, Dante, Shakespeare, Goethe, come creatori di una bellezza che trascende le differenze etniche: in questo studio ho invece colto quel curioso stato di spirito eminentemente francese che sottomette ogni fenomeno artistico universale al confronto con un campione speciale, il campione gallico, naturalmente superiore.

Non vedo a quale *Divina Commedia* francese possa esser comparata quella dell'Alighieri; ma ciò non importa: se non c'è l'opera si può sottomettere a paragone il genio che l'ha prodotta. Ed ecco come giudica, il Maurras, la categoria geniale del nostro grande. « *È il re dei poeti*, diceva un giorno uno dei nostri professori, e come io restavo muto pensando ad Omero ed ai suoi omeridi, insistette: *...perlomeno dei poeti moderni*. Ma dovette accorgersi che allora io pensai a Racine ed ai suoi pari ».

Posporre Dante ad Omero passi, sebbene ci sarebbe da dire, ma porlo al disotto di Racine, via, può sembrare una burla.

Tale apparirà probabilmente ai lettori dell'universo, esclusa la Francia; il fenomeno non è nuovo, ed ha profonde ragioni psicologiche ed etniche. La

ammirazione secolare ha integrato i grandi genî della poesia in un canone di pochi nomi: tali canoni non hanno, e si capisce, un valore critico assoluto, ma sono pure un indice prezioso di un consentimento universale intorno a certe sovrane potenze geniali. Ora è avvenuto che i Greci abbiano avuto un Omero ed un Eschilo, che gli Italiani vantino un Dante, che gli Inglesi si inorgogliscano di uno Shakespeare, che i Tedeschi si onorino di un Goethe, spiriti magni affratellati attraverso il tempo e lo spazio, le razze ed i popoli da un'uguale od equivalente strapotenza geniale. Ora, come si vede, accade lo spiacevole fatto che in questo supremo concilio la Francia non abbia un rappresentante. Era ammessibile che un popolo così vivace di spiriti, così fecondo di ingegni, così bramoso di gloria, così ipersensibile in fatto di onore, potesse acconciarsi ad avere soltanto genî di seconda categoria? Non si può domandare tanto all'amor proprio d'una nazione gloriosa, di una gloriosissima letteratura. È quindi avvenuto ed avviene che nel cànone francese dei sommi poeti, fra quei sopra citati, si insinuino inevitabilmente quei due che sono ritenuti come massimi fiori del genio poetico gallico: Corneille e Racine: il cànone così modificato non è accettato dagli altri popoli, ma non importa; serve per l'uso interno, e basta a ristabilire l'equilibrio europeo ed a lusingare l'amor proprio dei francesi, dei veri francesi. Perchè qualche cattivo francese, qualche spirito guasto dal puro amore della bellezza che non ha

frontiere, ha pur talvolta il coraggio di dire la verità. Gustavo Flaubert, che nell'arte non vedeva che la pura genialità estetica, ebbe questo ardire. Un giorno, dopo aver letto la terribile scena della landa, nel terzo atto del *Re Lear*, dello Shakespeare, così scriveva alla fedele amica: « Sono da due giorni *schiacciato* da una scena di Shakespeare. Quel signore mi farà impazzire: più che mai tutti gli altri mi sembrano fanciulli al suo fianco... Ah, poesia francese, come diventi acquetta al confronto! Quando penso che siamo ancora al rispetto dei busti, a Racine, a Corneille! ed altra gente spiritosa, seccante fino a far scoppiare! Mi vien voglia di ruggire! Vorrei pestarli in un mortaio per tinteggiarne i muri delle latrine ». L'immagine è atroce, ma Gustavo Flaubert, che la prendeva a prestito dallo Shakespeare, era un cattivo francese, era un malinconico ed uno scettico, immune da ogni *emballement* nazionalista, niente affatto *chauvin*, e sebbene abbia mostrato nel '70 come il suo cuore sanguinasse per le sventure della patria, credeva che l'arte, la grande arte dovesse parlare all'umanità intera prima che ad una nazione. Ma Charles Maurras è un vero francese, cioè uno spirito eminentemente nazionalista, un legittimista che vuol restaurare la monarchia, un letterato che nei grandi tragici del seicento vede l'espressione ufficiale della poesia cortigiana fiorita nei giorni del maggior fulgore della monarchia. In Dante, più che il poeta sovrano che scolpisce figure e passioni immortalmente umane, egli scopre l'anima-

tore, l'uomo che ha legato alla sua terra un'opera « così vitale che seicento anni non l'hanno esaurita e che continua ancora la sua azione ». Egli crede anzi che l'Italia contemporanea debba a Dante « tutto ciò che non le è venuto dalla monarchia di Savoia ». Gli conferisce un'importanza storica a cui non crediamo neppur noi: « La sua opera, persistendo, generò un pubblico che formò una nazione. La sua autorità storica, la sua influenza poetica, ravvivate ai nostri giorni dalle innumerevoli Società Dante Alighieri, annodarono un così gran numero di legami misteriosi da un capo all'altro della penisola, che l'Unità concretò il desiderio da lui lasciato in retaggio ». E l'ardente francese, lungi dall'invitare i suoi connazionali ad una serena e disinteressata ammirazione pel genio sovrano, cerca nella *Commedia* un aiuto politico. Dante non è pel Maurras il re dei poeti, non supera nemmeno Racine, ma può servire a qualche cosa. « Se non è il re dei poeti, come bisogna confessare, con la morte nell'anima, se non presiede a tutta la poesia moderna, poichè Parigi come Atene va innanzi a Firenze, è forse il re degli uomini ». È vero — dice — che « non appartiene alla razza dei veri padri del nostro spirito e del nostro gusto »; è vero che tiene il mezzo « fra la nostra arte classica, indifferente a tutto ciò che non è la perfezione eterna, patrimonio del genere umano, e l'arte dei secoli successivi e delle nazionalità distinte », è vero che il suo verso è carico « di un pesantissimo peso di bellezze di secondo ordine che il suo spirito fiero e sde-

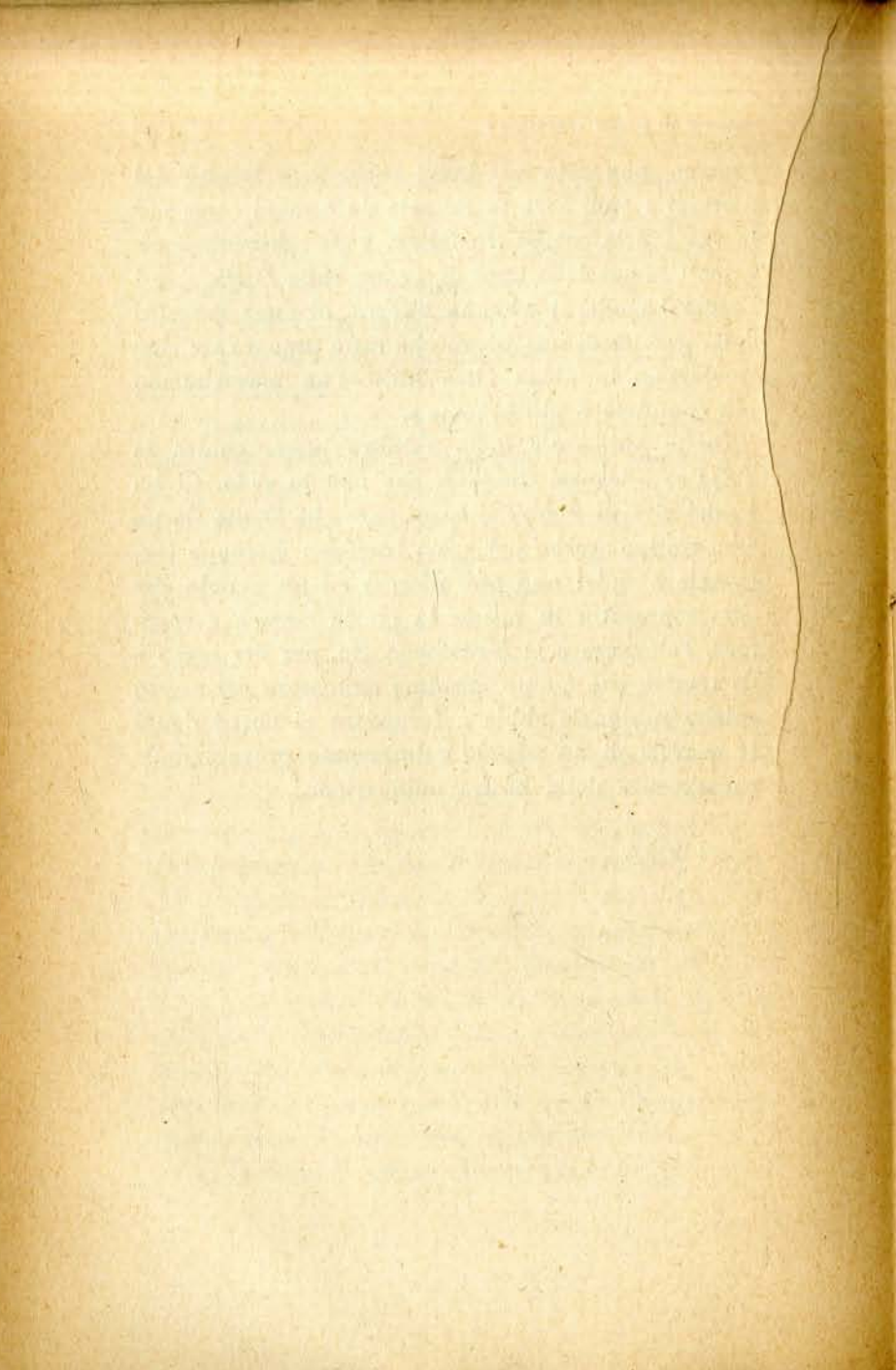
gnoso avrebbe sdegnato, ma che la sua volontà incorporò *bon gré, mal gré* ai suoi versi », ma « tale qual'è, l'alimento è ricco: l'influenza ne è salutare; l'esempio, quasi sovrumano ».

È il pragmatismo applicato alla *Divina Commedia*. La poesia, non come bellezza statica, ma come azione dinamica.

E il Maurras lo dice: « Il suo poema è una somma della vita ricca di energia vitale: le imperfezioni stesse vi hanno un carattere stimolante ed educativo ». Ora, il buon nazionalista ha scoperto che si può trarre da questa somma di energia un bene per l'azione politica francese, un'azione ed una difesa forse contro la patria stessa del poeta. È curiosissimo; ascoltate: « È giunta pel poeta delle tre cantiche l'ora di estendere il suo ufficio al di là dei monti del suo paese e di versare a noi Francesi, *già duramente provati dalle conseguenze dell'unificazione italiana*, una specie di indennità filosofica ricca di forza e di luce che una sana gioventù saprà impiegar bene... » Dante dovrebbe educare la gioventù francese a guardarsi « dalla mollezza, dallo spreco, dai sogni vani, dalla falsa sensibilità », dovrebbe insegnare col suo esempio a « sentire senza debolezza ». Ed all'utilità di questa lezione di verità antiromantica, il cittadino *della città partitta* (i due *t* sono nell'originale, essendo stabilito dalla divina provvidenza che nessun testo italiano possa esser citato in un libro francese senza errori di ortografia) aggiungerà una seria lezione di civismo. Questo Dante che si avvia verso la

Francia, non sarà « il buon consigliere largito dal destino? » Non avrà in Francia da gemere come per la sua patria *ostello di dolore*, « ma schiavitù equivalenti minacciano oggi di pesare sulla Gallia », e i Francesi moderni « hanno bisogno di esser avvertiti della gravità di una prova che tutto prepara » e non troveranno in alcun altro libro « un avvertimento più completo e più urgente ».

Dante animatore della Triplice intesa contro la Triplice alleanza. Confesso che non lo vedo. Ci ho i miei riveriti dubbi. Già, mi pare che Dante sia un cibo troppo acerbo pel gusto francese: è troppo inelegante e rude: non può piacere ad un popolo che ama sopratutto in poesia la grazia leggera e spiritosa, l'eleganza e la *bienséance*. No, per ora non c'è da temere che questo massimo animatore del nostro spirito nazionale abbia a fecondare ai nostri danni le energie di un popolo « duramente provato dalle conseguenze della nostra unificazione... »

(1913).

## DANTE IN FRANTUMI

Karl Vossler, illustre letterato tedesco di cui Benedetto Croce dice sempre un gran bene, scrisse di lui un giorno, nel suo libro *Letteratura italiana contemporanea*, le seguenti parole: « Bisogna del resto riconoscere che la letteratura dei suoi compatrioti e contemporanei debba sembrargli non abbastanza grande ed importante per poterla approfondire con l'amore del suo spirito così ricco e multiforme. Così avverrà sempre quando il critico è culturalmente e umanamente più in alto dell'artista. Questo mi sembra essere il caso nell'odierna Italia. Qui ai poeti è toccata la poco piacevole sorte di vivere vicini a un critico che li sorpassa e che perciò, pur senza volerlo, ha spesso qualcosa di paterno nel suo tono e parla un poco dall'alto ».

Lette queste parole, se io mi dolsi che la povera Italia non avesse fornito all'immenso ingegno critico del Croce che quei poeti meno degni di lui che furono e sono il Carducci, il Pascoli, il D'Annunzio, il Fogazzaro, il Verga, mi augurai che potesse sorgere un giorno un artista sopra cui egli potesse eser-

citare, senza troppo discendere, le sue arti critiche. Ma poichè, evidentemente, non era sorto e non accennava a sorgere, perchè, come dice la saggezza degli Edda: « ogni secolo non produce che un uomo », giubilai profondamente quando vidi che egli prendeva a tema della sua critica Dante e la sua poesia. Chissà, mi dissi, che stavolta egli possa parlare, non più paternamente e dall'alto, ma amichevolmente e da pari a pari. Ed oltre che all'attrattiva del piacere io obbedivo anche a un senso di dovere, perchè sulla fascetta del volume l'editore mi avvertiva che quel libro, non solo spazzava di colpo tutto l'inutile ingombro degli studi danteschi, ma insegnava anche agli italiani il vero modo di leggere Dante.

* * *

Veramente non da oggi il Croce aveva lasciato i poeti italiani contemporanei (meno degni di lui) per prendere in esame eroi della poesia d'altri luoghi e tempi. Ma se l'argomento era più degno della levatura geniale del critico, la critica ci pareva sempre quella stessa; ci pareva di avvertire in essa, accanto alle doti consuete di coltura, di informazione esatta, di diligenza precisa, di pacatezza serena, quella stessa deficenza di sensibilità artistica, quell'angustia di visione, quella ragionevolezza pedestre nelle cose piccole e intransigenza dogmatica nelle grandi, che lo avevano portato fra noi a curiosissimi

errori: a stroncare, per esempio (e questa volta addirittura con asprezza, con ira e con disgusto) la poesia del Pascoli e del Fogazzaro, per far poi gli elogi di un libro di versi di un poeta, oscuro sì, ma amico di casa, per i quali i satelliti crociani accorsi in aiuto, non seppero trovare miglior titolo di lode che di assomigliarli a canzonette napoletane. Non gli accadeva, per esempio, di dire che accanto ad Alfred de Vigny « scoprono l'intima loro povertà i lussuosi Hugo e i diffusi e scorrevoli Lamartine »? Non gli accadeva di proclamarlo « tra i massimi ingegni poetici sorti mai in terra di Francia », ed anzi « il più grande fra i poeti francesi del secolo decimonono »?

* * *

Diceva Federigo Nietzsche che solo sono buoni i pensieri che vengono camminando. La critica del Croce fa pensare proprio all'opposto: essa è eminentemente sedentaria: sembra di sentirvi il tepore di una soffice poltrona. Quella irriverente lingua dello Heine, a cui egli ha ieri l'altro negato lo spirito poetico nella satira e nell'invettiva, ripeterebbe per essa una sua qualifica mordace. Sente la poltrona, il tavolino e gli scatoloni verdi.

Il filosofo vi tiene a portata di mano gli strumenti che da tempo si è foggiato con filosofica esattezza; ed essi consistono in parecchi compassi di precisione di vario genere. Sorge nella poesia un pensiero?

Il filosofo lo misura: pensiero: elemento razionale, quindi non poetico; e lo scarta e lo mette nella scatola apposita. Incontra un ammonimento morale, un'invettiva politica? Morale, politica: fine pratico, quindi non lirica, ma prosa; e la mette nell'altra scatola. Si imbatte in una descrizione di cose senza immagini? Ragguaglio descrittivo e grafico: fine informativo, niente poesia; e lo mette nella terza scatola.

Veramente non è un metodo nuovo: ognuno di noi lo ha adoperato e lo adopera per proprio conto. Leggendo un poeta abbiamo sempre avvertito e avvertiamo ciò che v'è di più commosso e ciò che v'è di più calmo, ciò che v'è di più ragionato e ciò che v'è di più sentito. Leggendo *La Ginestra* del Leopardi ogni lettore ha notato che in alcuni punti è potentemente commosso e in certi altri semplicemente persuaso, ma non ha creduto di poter dividere con un taglio netto quegli elementi, di tagliuzzare quella lirica stupenda, la quale gli appariva di un'unità inscindibile. La novità del Croce consiste nel pretendere di fare con assoluta esattezza questa analisi e nel dissociare quegli elementi.

Ed è in questo che consiste il suo errore, errore che proviene dalla sua abitudine di ragionatore filosofico e dalla sua fiducia nell'esattezza delle sue classificazioni, cioè dalla deficenza di sensibilità artistica. Se egli fosse quel critico artista che non è, saprebbe che tali esatte distinzioni non sono possibili, senza ridurre l'arte a frantumi, perchè non è

possibile dire fin dove un pensiero è ragionamento puro e dove comincia a colorarsi di poesia; che non è possibile in un'invettiva morale dire: fin qui è la effusione lirica e qui comincia il fine educativo pratico. In ogni opera d'arte gli elementi concettuali e morali, sentimentali e sensuali si intrecciano, fluttuando continuamente gli uni sugli altri.

* * *

A questo errore di giudizio si aggiunge nel Croce una deficenza di temperamento. Benchè egli non lo dica, e forse ne sia inconscio, la sua placida natura di meridionale soddisfatto di sè, e la sua abitudine di tranquillo studioso gli fanno accarezzare una figura di poeta a sua immagine e somiglianza: pacifico e regolato, borghese nell' esistenza giornaliera e poeta solo nell'arte, creatore di bei versi epigrammatici, ben elaborati, di ricca sonorità e senza originalità eccessive. Non per nulla egli giudica « fanciullesco » l'ideale di certi poeti romantici che, come il De Musset, concepirono « la poesia come efflusso della propria vita e la propria vita come efflusso della poesia »; non per nulla il Werther goethiano gli appare uno squilibrato « che non riesce a *ritagliare* nella vita il suo proprio fine, a scoprirvi la propria missione »; non per nulla egli assicura che se Dante avesse conosciuto gli eroi del Romanticismo li avrebbe affogati nel fango fra gli accidiosi,

sebbene poi confessi che Dante giovine dovette pur essere malato di quella stessa malattia. Che più? Non potendo sopprimere nella poesia la passione e, d'altra parte, comprendendo come essa male si attagli a quel suo ideale di poeta *rangé*, egli si foggia una passione di suo gusto, una specie di pathos *rond-de-cuir*. La passione, egli dice, non è solo, come credevano i romantici, nei toni torbidi, agitati, violenti, ma anche « in quelli esprimenti la sicurezza del pensiero, la calma robusta della volontà, la misurata energia, la virtù, la fede e simili », le quali cose, come ognun vede, sono tutto fuorchè ciò che da parecchi millenni si chiama passione.

* * *

Per scoprire la vera natura della poesia dantesca, per depurarla dalle valutazioni erronee dei dantisti, il Croce pensa che il cammino più corto sia « ripercorrere le tre cantiche, procurando di passare in rassegna le principali poesie o gruppi di poesie che esse contengono ». Questo riassunto e parafrasi della Commedia non è di lettura eccessivamente piacevole: è una specie di inventario in stile notarile delle scene e dei personaggi del poema, perfettamente inutile per chi l'ignora e superfluo per chi lo conosca. Inoltre i versi del poeta, anche quelli dichiarati prosaici dal sunteggiatore, stonano alquanto nella prosa sciatta anzi che no del medesimo, nè valgono

ad avvivarla lepidezze come quella di gusto farmaceutico, di Beatrice che « somministra un apoftegma a Virgilio », o quella di Catone che « risponde tutto quanto è strettamente necessario », o quella dei *clubs* del Limbo, o quella di Nesso che diventa « cavaliere correttissimo », o di Virgilio delle cui risposte si dice che « se il libretto è mediocre, la musica è buona », o dell'uscita dall'Inferno « che somiglia un viaggio al Polo ». Ci si dice: questo è freddo, questo è caldo, questo è arido, questo è gonfio, questo è lirico, questo è descrittivo, questo è oratorio, senza darcene alcuna dimostrazione, come prescriverebbe la critica crociana.

Si può consentire spesso, e qualche volta no, come, per esempio, quando il Croce sentenzia: « La figura di Minosse e anche la bufera che trascina le anime, non escono dal descrittivo e dal grafico »; siamo sempre nel campo delle affermazioni soggettive che sono, o dovrebbero essere, agli antipodi dell'estetica crociana. E, del resto, sembrano le osservazioni di uno che legga per la prima volta il poema e annoti le cose che saltano subito all'occhio: sono cioè osservazioni, ovvie e superficiali.

***

Misurato così, palmo a palmo, con gli strumenti sopra accennati, il poema, il Croce ha dovuto affrontare il problema centrale. Come mai quella miscela

di frammenti poetici e non poetici, pratici e non pratici, lirici e filosofici, politici e morali, riesce ad un'opera così grande di poesia?

Armato della prediletta sua forbice dei dilemmi, il Croce passa in rassegna le definizioni che del poema dettero gli studiosi e le tagliuzza trionfalmente. Poema etico-religioso o politico? No, perchè l'etica, la religione, la politica non sono poesia. Allegorico? No, perchè l'allegoria è un prodotto pratico, un atto di volontà, non poesia, e la spiegazione dell'allegoria è non solo inutile e dannosa, ma impossibile se non la faccia l'autore. Rappresentazione dell'oltretomba? No, perchè « Inferno, Purgatorio, Paradiso, tutta la vita oltremondana, è irrapresentabile e anzi inconcepibile dall'uomo » e Dante « intendeva darne solo una figurazione simbolica o allegorica » e se anche i tre regni esistessero in qualche parte della terra sarebbero « una realtà esterna inattingibile all'arte ». Il mondo nostro guardato dall'altro mondo? No, perchè « guardare il mondo dall'altro mondo importa lo scolorarsi di tutte le cose umane ». Il mondo nostro portato con tutte le sue passioni nell'altro mondo? Nemmeno « perchè non si può andare all'altro mondo senza svestire tutte le passioni umane ».

Che cosa ha dunque fatto Dante col suo viaggio, che nonostante sia impossibile, assurdo, irrapresentabile, inattingibile all'arte, tuttavia « certamente si trova nel libro della Commedia, e anzi sembra sorreggere tutto il resto »?

Ed ecco la risposta del Croce: « Poesia propriamente no, già esclusa dalla dimostrazione che manca per essa il necessario motivo poetico generatore »; scienza nemmeno, perchè la scienza « non ammette le combinazioni dell'immaginazione; e qui invece l'immaginazione interviene come demiurgo e compie un'opera affatto pratica ». Dante ha dunque fatto una specie di « romanzo teologico » o « etico-politico-teologico », analogo ai romanzi scientifici e socialisti che descrivono una società immaginaria.

* * *

Facendo questa scoperta, il Croce ha dimenticato di aver sempre detto e ripetuto che l'arte non è che poesia. Ora il romanzo è certo arte: come farà a non essere poesia? E come farà il romanzo, che è arte e poesia e quindi opera disinteressata, a essere etico, politico, religioso, cioè ad avere uno di quei *fini pratici* che il Croce esclude dall'arte? Il Croce, che nega l'esistenza della *materia poetica*, ha girato la difficoltà chiamandola *struttura*, termine sofistico, perchè una struttura non può esistere senza una sostanza.

Questo romanzo etico-politico-teologico aveva per sostenersi bisogno di una struttura materiale, ed è quella descritta da Dante con le sue indicazioni topografiche; ma il Croce ci avverte autorevolmente che queste « mere costruzioni immaginative » sono

« di scarsissima importanza, sopratutto per noi che abbiamo altre immaginazioni pel capo ». Cotesta struttura è « come una fabbrica robusta e massiccia, sulla quale una rigogliosa vegetazione si arrampichi e stenda e si orni di penduli rami e di festoni e di fiori, rivestendola in modo che solo qua e là qualche pezzo della muratura mostri il suo grezzo o qualche spigolo la sua dura linea ».

Siamo dunque avvertiti: la poesia di Dante è una specie di rampicante parassitario, che copre una rozza fabbrica senza importanza. Così messe in chiaro le cose, l'indagine sulla poesia della Commedia diventa facilissima: dove compare la fabbrica abbiamo un fine pratico, etico, politico, teologico, cioè non poetico; dove non compare è poesia. Ed è questa poesia di verde che bisogna guardare « e non alle pietre che vi stanno sotto ».

* * *

Senonchè all'atto pratico càpitano in questa geniale e lucida differenziazione alcuni inconvenienti spiacevoli. Già innanzi tutto « non si può negare che il romanzo teologico eserciti talora sulla vena poetica una certa compressione ». Poi quelle due parti così facilmente distinte, l'una pratica, l'altra poetica, alla prova non vogliono separarsi. Il Croce si accorge con qualche stupore che la poesia di Dante avviva i particolari informativi, la concettosità, l'e-

rudizione e « investe tutte queste cose col suo commosso e sublime accento », cosicchè « schema e poesia, romanzo teologico e lirica non sono separabili ». È vero che « chi ha occhio e orecchio per la poesia discerne sempre ciò che è strutturale e ciò che è poetico », ma insomma fanno una cosa sola, poichè il Croce ammette che l'unità del poema è innegabile. Poi accade di meglio. Quei tre regni oltremondani « irrapresentabili e anzi inconcepibili dall'uomo », diventano tanto concepibili e rappresentabili che il Croce confessa che « è anche evidente che egli fornì una certa rappresentazione dei tre regni »; ma più oltre questa rappresentazione non solo diventa possibile, non solo non è più « una figurazione simbolica o allegorica », ma le sue parvenze diventano così reali che il poeta « le descrive quasi le abbia viste ». Non basta. Abbiamo visto che in Dante la poesia avviva col suo sublime accento la struttura, cosicchè schema e poesia sono inscindibili; viceversa per ben intendere Dante bisogna « distinguere nettamente struttura e poesia, ponendole bensì in stretta relazione filosofica e etica, e perciò considerandole entrambe come necessità dello spirito dantesco, ma guardandosi dal pensare tra loro qualsiasi relazione di natura propriamente poetica ». Bisogna quindi scindere l'inscindibile e guardarsi bene dal vedere poesia in quelle cose che la poesia ha « avvivate » e « investite » del suo sublime accento, facendone una cosa sola. È un bel problema.

* * *

Resta la questione pratica. Al lume di queste indagini critiche, quale si rivela il miglior modo di leggere Dante? È semplicissimo.

Veramente non è semplicissimo: perchè il Croce, senza avvedersene, ne propone due, che stanno proprio agli antipodi.

L'uno è questo: « Per intendere Dante, oltre e prima delle notizie che occorrono per questo o quel particolare... è necessario farsi un'anima dantesca e insieme, poich'egli fu poeta, conoscere quel che sia la poesia nella sua eterna natura. Anche i più fini ingegni, quando non adempiano a queste due condizioni, non possono se non libare qua e là la poesia, ammirare situazioni, parole, immagini... ma non investire dal centro i problemi che esso suscita ».

Era, dal più al meno, ciò che tentavano di fare fino ad oggi i lettori, umili e grandi, di Dante. Senonchè il Croce addita ripetutamente altrove un metodo proprio opposto e più logicamente crociano.

Poichè le spiegazioni delle allegorie « sono affatto inutili e, in quanto inutili, dannose », poichè i passi oscuri basta o saltarli o adottare tra le varie interpretazioni quella che più piace, poichè la struttura ha « scarsissima importanza » e non conviene soffermarcisi, poichè, per esempio, nella divina scena di Matelda bisogna vedere semplicemente una

bella donna in un bellissimo paesaggio; poichè in Beatrice dobbiamo « dimenticare quello che allegoricamente è » e vedervi semplicemente la donna amata nella prima giovinezza, è meglio non farsi un'anima dantesca e tenere un modo più agevole.

* * *

« Bisogna — dice il Croce — dare Dante al popolo, darlo in edizioni popolari, senza note o con parche ed ingenue note e magari, come in certi libercoli a un soldo di prima della guerra, che contenevano la dolente storia di Francesca o la terribile del Conte Ugolino, e non impensierirsi troppo del modo in cui lo leggerà, e se lo intenderà o fraintenderà ». Bisogna « leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono ed hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, niente affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche ». Con questo « atto preliminare di liberazione » la poesia dantesca ci apparirà meravigliosa, perchè ridotta a una « sequela di liriche » (1).

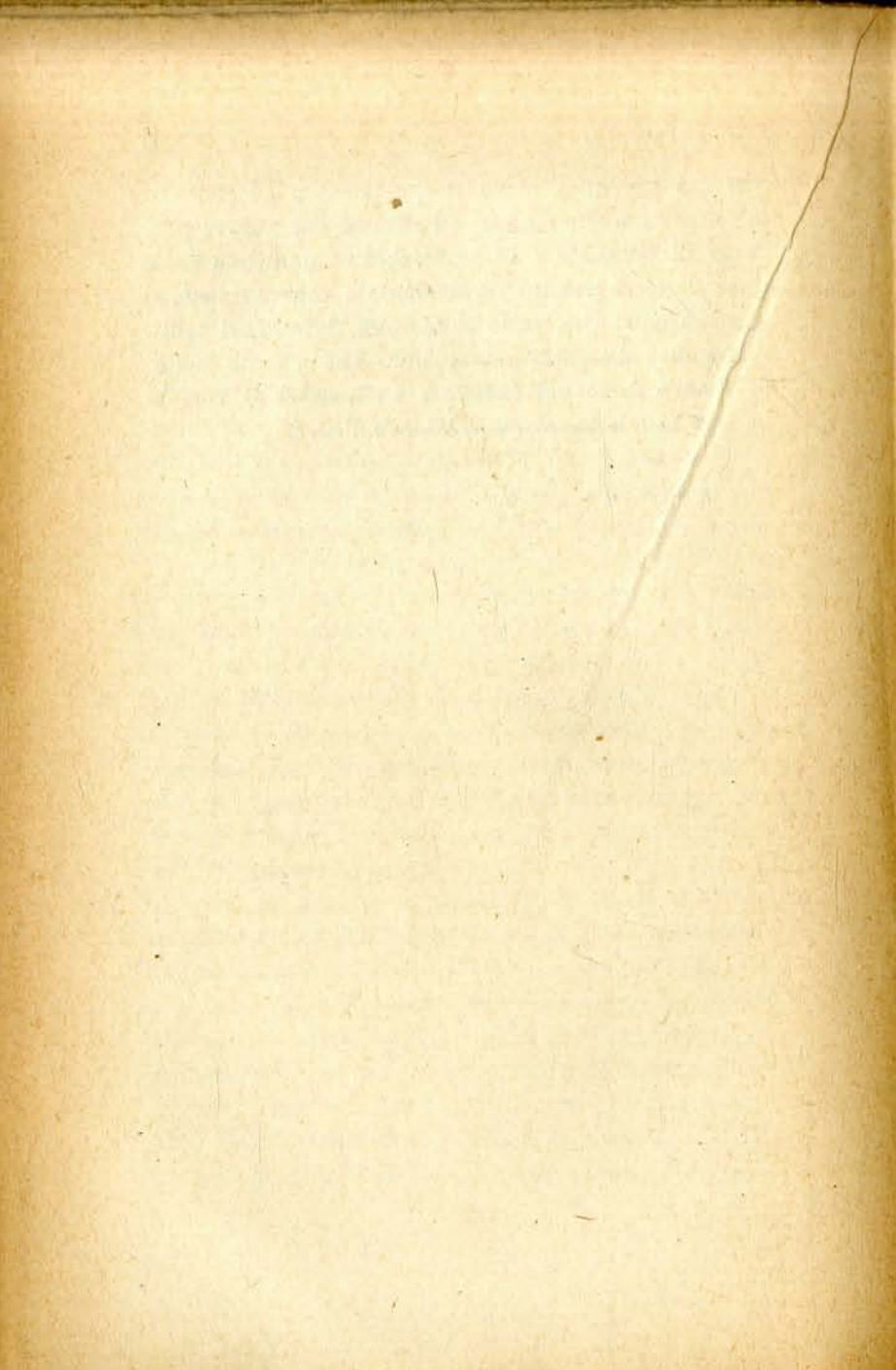
(1) Discorso di B. Croce a Ravenna, 15 settembre 1920.

* * *

C'è da rallegrarsi, perchè una volta tanto l'estetica crociana è giunta ad un risultato chiarissimo. Ma c'è da aggiungere che non occorreva che un sommo critico si scomodasse per così poco. Perchè questo supremo ideale è stato da tempo raggiunto. Nonchè ai ragazzi delle scuole, a qualunque lettore, non esclusi i dantisti, basteranno i brani recati da tempo immemorabile nelle antologie. Può darsi che il Croce abbia ragione, ma siamo in questo caso molto lontani dal precetto di formarsi « un'anima dantesca », e dall' « investire il problema centrale » di quella poesia, perchè è alquanto dubbio che per l'anima di Dante tutte quelle cosette: etica, politica, morale, allegoria, religione, struttura e topografia dei tre regni, che il Croce butta dalla finestra, fossero di minimo o nessun valore per la comprensione del suo poema sacro.

Ecco: io non so se Dante, come crede il Croce, avrebbe messo nella belletta negra gli eroi romantici, ma temo forte che se, dal suo balzo del Purgatorio, dove espia il peccato d'orgoglio, potesse sentire che un filosofo e ministro della pubblica istruzione italiana raccomanda questo metodo di leggere il suo poema, come l'unico legittimo, in qualche angolo buio dell'Inferno lo caccerebbe certamente. E sebbene il Croce ci assicuri di certa scienza che Dante

non era poi quell'uomo perpetuamente sdegnoso e di umor nero che dicono, ed affermi che « giova procurar di ritoccare e di ammorbidire qualcuna delle linee di quel ritratto tradizionale e convenzionale », io temo assai che, se lo si trovasse davanti, si sentirebbe dire da quell'ammorbidito che a certe ragioni (com'è detto nel *Convito*) « risponder si vorrebbe non con le parole, ma col coltello... ».

(1921).

## IL DOGMA CROCIANO

V'è in Italia un nuovo dogma: il dogma di una nuova immacolata concezione; e l'immacolata concezione è l'Estetica di Benedetto Croce.

V'era da credere che, fiero d'aver portato una luce di verità in quell'argomento così arduo, complesso e inquinato di errori, in quel tema che da secoli e secoli ha sfidato le definizioni dei teoristi, egli dovesse compiacersi di veder la sua teoria studiata e dibattuta col controllo della pratica da quanti fanno professione d'arte. Egli stesso l'aveva riepilogata e chiarita in un « Breviario d'estetica », destinato non più ai colleghi filosofi, ma agli studenti.

Ora a chi leggeva quelle pagine a cercarvi la definizione completa ed esatta del fenomeno estetico, potevano sorgere in mente non pochi dubbi. Era proprio vero che non esista un « bello di natura »? Era proprio vero che se un paesaggio o una figura ci appaiono belli, è soltanto perchè li vediamo attraverso il ricordo dell'espressione estetica che ne ha data un artista? Era proprio vero che l'arte non ha nulla che vedere col piacere? Era proprio vero che

l'imitazione della natura è un assurdo? Era proprio vero che non esiste un piacere estetico dell'occhio? Erano dubbi e problemi di una certa importanza, perchè involgevano l'essenza stessa del fenomeno estetico. E poichè talune di quelle affermazioni apparivano infondate anche al più semplice dei lettori, poichè talune erano chiaramente assurde, ed altre erano addirittura grottesche, c'era da trarne la conclusione che qualche grave lacuna dovesse esistere nelle premesse, o qualche grave errore insinuarsi nel ragionamento filosofico.

* * *

Se i cercatori della verità fossero veramente infiammati dallo zelo della medesima, più che dall'amore delle proprie costruzioni ideologiche, tali dubbi ed obiezioni sarebbero non che tollerati, graditi; perchè sarebbero un incitamento a cercare quali lacune ed errori si intrudano per avventura nella teoria. La storia del pensiero umano ci dice quanto sia difficile la teorica dei fatti umani: psicologici, artistici, politici, economici, sociali. Ogni teoria è cacciata dalla successiva; e quello che pareva un sole di verità agli uni, si rivela agli altri un lumicino che si spegne con un soffio. Immutati restano soltanto i fatti, e non è mai di troppo scrutarli insaziabilmente prima di accingersi a costruirvi sopra il ragionamento astratto, perchè può accadere che crolli per mancanza di solide fondamenta.

* * *

Ma così non avviene oggi in Italia dove l'estetica crociana è per i suoi seguaci un dogma indiscutibile. Non parlo del Maestro: egli è troppo in alto per occuparsi di noi povere formiche dissenzienti, altro che con un olimpico sorriso di benevola compassione. Ma per i suoi difensori, chiunque dubiti di quella verità è un improvvisatore di « teorizzazioni inferme e bislacche », è un uomo colpito da una « comica fobia filosofica », è un malato di « mania di persecuzione », e le sue discussioni sono « il vaneggiare di un allucinato », « balbettii filosofici »; è uno che « non può staccarsi dall'esame concreto dell'opera d'arte, sotto pena di bamboleggiare ».

Ma c'è però da consolarsi, perchè a sentire il terribile crociano, « è cosa del resto, che succede al novantanove per cento dei critici e non per loro deficenza, ma per totale mancanza di abitudine ai ragionamenti astratti ».

Ecco: l'abitudine al ragionamento astratto è una bellissima e preziosa cosa, ma non è detto che debba costituire un monopolio, e non è detto sopratutto che debba escludere l'abitudine del buon senso, ed anche quella del senso comune. Quando il ragionamento astratto riesce ad una castroneria, come, per esempio, quella su citata, della natura che non può apparire bella se non vista attraverso il ricordo di

un'opera d'arte, il ragionamento astratto avrebbe tutto da guadagnare a discendere dalle sue superbe altezze e rifarsi concreto, per rimettersi in gambe. Vero è che il Maestro, quasi a mettere le mani avanti, ha, fra le sue auree sentenze, scritto anche questa: che cioè, « le domande e le risposte del filosofo... sono di frequente viziate da una sorta di mancanza di buon senso », ma pur trovando in questa mancanza « un carattere aristocratico, oggetto non solo di sdegni e di dileggi, ma anche di segreta ammirazione e di invidia », (quale illusione, o Maestro!) ha onestamente mostrato di credere che questo smarrimento del buon senso non può essere che « momentaneo ». Si direbbe che i seguaci e difensori del Maestro lavorino invece a renderlo definitivo.

* * *

Se la dottrina estetica del Croce fosse davvero quella sicura ed impeccabile cosa che essi affermano essere, nulla dovrebbe essere più facile a lui ed ai suoi allievi che dimostrare l'errore di chi dubita ed obietta; ma essi si guardano bene dall'accettare la discussione sulle conseguenze pratiche della teoria: preferiscono mostrare all' occhiello dell' abito l'emblema del monopolio del ragionamento astratto e gridare l'alto là a chi ne sia sprovvisto. Non solo, ma si arrabbiano maledettamente, immemori di quell'aureo detto francese: « tu te fâches, donc tu

as tort »; si arrabbiano tanto che, pur di non veder più messo in discussione il Croce e la sua estetica, l'idolo e l'idolatria, permettono ed anzi consigliano ai critici d'arte di ignorare l'uno e l'altra. È uno strano modo di onorare uno scopritore quello di sconsigliare la conoscenza e l'uso della verità da lui scoperta, tanto più quando lo scopritore si è persino umiliato a condensare in breviarii la sua dottrina per renderla a tutti accessibile, e fugare con la luce della verità le tenebre dell'errore; ma pur di salvare il Maestro e il suo verbo, i profeti sono capaci persino di predicare l'oscurantismo.

Ma forse non hanno torto, perchè ad adoperare quella lucida lama di indagine che dovrebbe vivisezionare con infallibile acume il fenomeno estetico, persino essi si tagliano le dita.

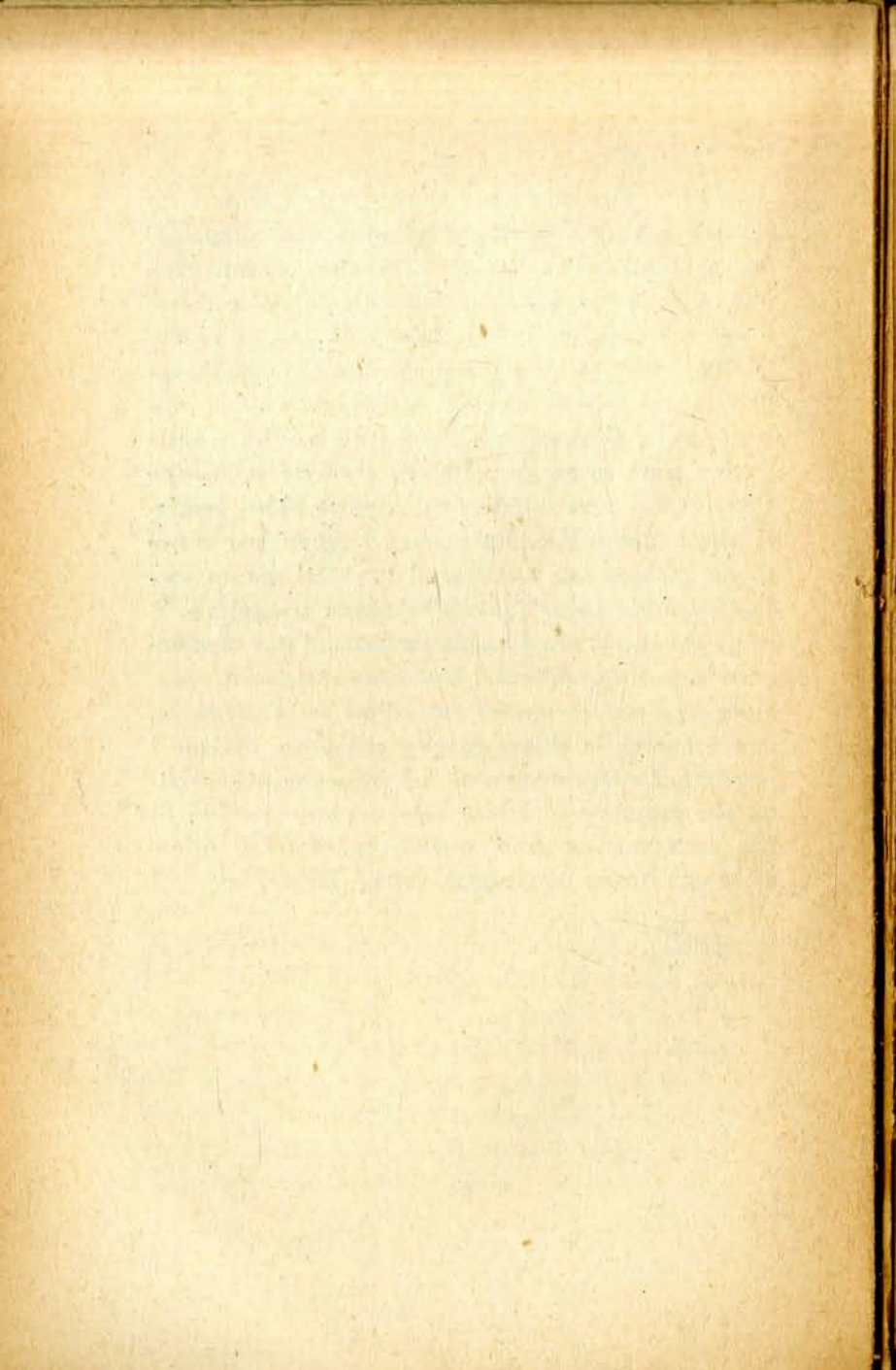
Il Croce aveva asserito che parlare di « materia poetica » era un assurdo perchè la poesia comincia ad esistere soltanto assumendo la sua forma; ma un crociano, giunto a dover giudicare un libro di versi lo dichiarava « rozza materia ». La materia cacciata dalla porta, nella pratica rientrava dalla finestra. È ciò che accade oggi pel bello di natura. Il Croce aveva dichiarato che il bello di natura non esiste. Io mi permisi qualche lieve dubbio. Ed un crociano integrale, per togliere d'imbarazzo il Maestro scrive: « Non già che quel cosidetto bello di natura non esista... ma è sentimento anch'esso, moto d'anima, cioè in un certo senso, arte e non natura ». Non esiste, ma però esiste... Già, ma dimen-

tica semplicemente che il Croce ha dichiarato che l'arte è intuizione, e che non esistono intuizioni non espresse: quel moto d'anima, non espresso, non può quindi essere arte, neanche « in un certo senso ».

* * *

Che l'estetica crociana sia ben lungi dal risolvere il problema dell'arte, che sia inadeguatissima a comprendere tutte le manifestazioni estetiche, cominciano ad accorgersi non solo gli artisti, ma gli stessi teorici. Un modesto libretto che ho sott'occhio (Carlo Curcio: « L'estetica italiana contemporanea »), passando in chiara rassegna le teorie estetiche sorte fra noi, dal Vico ai futuristi, può mostrare anche ai profani come il problema sia più complesso di quanto pensino i seguaci del semplicismo crociano. E vediamo risorgere indirizzi teorici che parevano ormai sepolti sotto la marcia trionfante dell'idealismo. Così un recente teorista dell'estetica si chiede se il bello non sia « una funzione dell'istinto estetico, dell'istinto cioè della proporzione, del ritmo, dell'armonia ». Ed io credo che abbia ragione, perchè tutti i teorici dell'idealismo estetico hanno proprio dimenticato ciò che nella pratica sta a base di ogni sensazione ed espressione estetica: l'armonia. Ma gli idealisti insorgono scandolezzati: il bello, un valore, l'arte un bisogno! Carattere economico! Ma siamo fuori dell'estetica, dell'arte, del bello! No: io credo proprio che ci siamo dentro.

Sì, c'è ancora molto da pensare e da discutere sul bello e sull'arte: da discutere sopratutto comparando i risultati del ragionamento astratto coi fatti concreti, con le opere d'arte, con tutte le opere d'arte e non solo con quelle letterarie. E fa piacere vedere che qualcheduno ci si prova con ben altra larghezza di visione e conoscenza delle arti che non abbia avuto il Croce. Giuste osservazioni sulla musica e sulla pittura trovo in un altro libretto modesto (Giuseppe Ciaccio: « Il vero interiore »), a parte l'idea centrale che è discutibile. Fa piacere leggere, per esempio: « l'espressione estetica, di qualsiasi natura essa sia, è sempre in se stessa rivelazione armonica ». È su questa strada che bisogna camminare per raggiungere la verità occulta del fenomeno estetico. L'equazione crociana dell'arte: intuizione = espressione, non è ancora la chiave magica che possa aprirne i penetrali. Le lancie spezzate del ragionamento astratto, che aspettano dal loro zelo il giusto premio di una cattedra, potranno esserne sodisfatte e difenderla con furore di vituperi, ma un artista, no.

(1921).

# SI CERCA UN TIRANNO

Qualche giovane letterato italiano si è fatto una domanda. Tra il pullulare degli ingegni di cui si onora l'Italia moderna, si è chiesto quale autore oggi si imponga ai colleghi. E non l'ha trovato. E allora ha gettato un grido d'allarme: « Nella repubblica letteraria italiana manca un presidente! ».

Questa mancanza sarebbe, secondo il giovine letterato, causa di molti guai, anzi del guaio maggiore: « Confessiamolo sinceramente. Il generale disorientamento dell'odierna letteratura è dovuto sopratutto all'assenza del genio, degno di sintetizzare e realizzare le esigenze ed aspirazioni più profonde del tempo. Dopo la triade gloriosa (Carducci, D'Annunzio, Pascoli) nessuno è venuto a dire alle nuove generazioni la parola grande e decisiva, ch'esse attendono e pretendono. Le nuove generazioni hanno vissuto anni che contano decenni; hanno sperimentato i terrori e le ebbrezze della morte; hanno nuovamente riconquistata e riassaporata la vita con voluttà così acuta, da sembrare dolorosa. Esse hanno bisogno di chi canti loro, in ritmi melodiosi e possenti,

quei terrori, quelle ebbrezze, quelle voluttà, perchè solo così se ne possono purificare una volta per sempre. Hanno bisogno di un liberatore, che sia anche un duce imperioso, giacchè si sono indebolite e smarrite, e da sole non sanno dirigersi sicuramente verso uno scopo preciso. Chiedono un presidente... No: vogliono un dittatore! ».

* * *

In queste parole c'è una verità, una confusione ed una confessione ingenua.

La verità è ovvia. È vero: poichè si considera Gabriele D'Annunzio come appartenente ad una generazione omai al tramonto, non c'è nella giovane letteratura italiana nessun ingegno che si sia sollevato sugli altri con potenza o fortuna indiscutibile, che abbia conquistato quel largo consentimento che fa di un artista un dominatore incontrastato. Non c'è oggi in Italia nessuno che possa paragonarsi al Carducci, al Pascoli, al D'Annunzio, e nemmeno (sebbene non si ami ricordarli) al Fogazzaro od al Verga. Ma dubito assai che, se ci fosse, avrebbe ad incarnare la immagine delineata nell'eloquente brano sopra citato, avrebbe cioè ad esprimere in ritmi melodiosi e possenti i terrori, le ebbrezze e le voluttà sentite dalle giovini generazioni che hanno fatto la guerra.

Si dice comunemente che i grandi ingegni integrano nel loro possente sentimento individuale il

confuso sentimento inespresso delle moltitudini. Non è sempre vero. Se guardiamo alla nostra recente storia letteraria non è vero affatto.

* * *

Nè il Carducci, nè il D'Annunzio, nè il Pascoli hanno « sintetizzato e realizzato le esigenze e le aspirazioni più profonde del loro tempo »; hanno espresso un mondo di sogni e di idee confusamente esistente nei loro coetanei. Il paganismo classico carducciano, il sensualismo imaginifico dannunziano, il francescanismo idillico pascoliano non esistevano nell'anima italiana; furono suscitati ed imposti da quei tre ingegni con la magia della loro arte, quasi in reazione al sentimento imperante: le esigenze e le aspirazioni che hanno realizzato erano le proprie, non le altrui. Ci furono poi in Italia, sì, volta a volta, infinite anime carducciane, dannunziane, pascoliane; ci furono infiniti artisti e non artisti che sentirono nei modi e nelle forme di quei tre, ma furono anime che si modificarono, od « orientarono » in quel senso per la suggestione di quelle tre opere e di quei tre ingegni. Senza di essi sarebbero restate leopardiane, o foscoliane, o manzoniane, o aleardiane. Quanti erano in Italia i classicisti paganeggianti quando il Carducci cresceva, quanti i sensualisti imaginosi durante la gioventù del D'Annunzio, quante le anime francescane al tempo del Pascoli? I grandi ingegni creano un indirizzo ideale, non lo su-

biscono. È un sogno individuale, che attraverso la potenza del loro ingegno e la seduzione della loro arte diventa collettivo. Se ci fossero oggi in Italia quegli artisti maggiori che non ci sono, è probabile che batterebbero tutt'altra via che quella di intonare con maggior potenza di ingegno i sensi, i sentimenti e le idee che appaiono nella modesta elaborazione dei modesti ingegni esistenti. È probabile, per non dire certo, che la parola che pronunzierebbero sarebbe tutt'altra da quella attesa ed invocata.

* * *

Ma qui sorge la confusione. Che non ci siano oggi in Italia poeti della levatura di un Carducci, di un Pascoli, di un D'Annunzio, è lacuna di cui soffre legittimamente il popolo italiano, è lacuna di cui soffre l'innumerevole turba dei lettori, costretti ad elevare un Panzini, un Pirandello, un Bertacchi, un Benelli, una Vivanti, un Chiesa, un Guido da Verona (e bisogna arrestarsi, perchè la lista dovrebbe diventare, per equità, terribilmente lunga), ai sommi onori, forse sproporzionati ai meriti; ma quando mancano le prime parti bisogna per forza affidare l'incarico di rappresentare il dramma, o la commedia, alle seconde. Certo, per i semplici lettori sarebbe più piacevole leggere come espressione del proprio tempo un libro di versi come le « Odi barbare », che non « I viali d'oro » od il « Randagio », un romanzo come l'« Innocente », che non « Sciogli la

treccia, Maria Maddalena », un dramma come la « Gioconda », che non « Sei persone che cercano una commedia ». Non c'è dubbio che il piacere sarebbe alquanto più intenso, il nutrimento poetico più sostanzioso e l'orizzonte ideale più vasto. Ma ciò che non si comprende è che di questa lacuna soffrano e si lamentino i letterati.

* * *

Si dice: la mancanza di genii determina l'attuale « disorientamento »: un genio orienterebbe la letteratura italiana in una data direzione. Non c'è dubbio. Ma proprio io non vedo in che ci sarebbe da rallegrarsi di questo orientamento: non vedo in che avrebbero a compiacersene i lettori e gli autori.

Non avrebbero a compiacersene i lettori. È vero: il Carducci, il D'Annunzio, il Pascoli obbligarono volta a volta la letteratura italiana a polarizzarsi verso la propria stella, o, se vogliamo parlare più semplicemente, a seguire le proprie orme, a sentire secondo i loro modi di sensazione e ad esprimersi con le loro formule di rappresentazione; ma non vedo che sia stato un beneficio ineffabile. Infiniti poeti ricantarono a orecchio i temi carducciani, infiniti romanzieri rifecero, a prezzi ridotti, il « Piacere » od il « Trionfo della morte », infiniti altri si sentirono un'anima francescana e georgica, e risciacquarono il Pascoli, ma non una di quelle imitazioni o filiazioni rimase viva accanto ai modelli presi ad

esempio. Non solo, ma certo non poche anime di veri poeti, cioè dotate di una sensibiltà propria, e capaci, in altro clima letterario, di produrre frutti non volgari, furono compresse, snaturate, deformate dall'onda trascinante di quegli indirizzi letterari, strapotenti per la loro genialità intima; bisogna avere le ossa dure per non lasciarsi travolgere da un'inondazione, e occorre una coscienza incrollabile per conservarsi fedeli al proprio sogno, quando tutto attorno persuade a rinnegarlo per uno più facile e più lusinghiero, più certo del favore della folla e dei colleghi. Il Carducci sopratutto, pel fascino dell'ingegno, ed anche, e forse più, per la violenza dogmatica aggressiva ed intollerante del proprio temperamento, operò una vera sterilizzazione terroristica sugli ingegni coetanei. Diritto del genio, o dell'ingegno? Sia pure; ma non rimane meno assodato il fatto che questi orientamenti non furono utili che al capitano: per i soldati fu un macello: dopo la battaglia il dittatore rimase solo. E se l'opera rimase, il carduccianismo, il dannunzianismo ed il pascolismo, come disciplina spirituale comune non si può dire che siano stati un beneficio.

* * *

Per queste ragioni mi pare che l'invocazione nostalgica di qualche letterato italiano per l'avvento di un « liberatore », di un « duce imperioso », di un « dittatore », sia o di una nobiltà che rasenta l'eroi-

smo, o di un'ingenuità incauta che sfiora l'imprudenza. È il grido di gente che, o si offre spontaneamente ad essere barbaramente immolata sull'altare del più forte, o pure, illudendosi di essere dal genio aiutata a pensare ed a produrre, si prepara attorno al collo un pesante giogo di mediocrità irrevocabile. E, ad ogni modo, poichè non è dato a nessuno di fabbricare i genii, poichè nemmeno il più straziante degli appelli, può farli sorgere quando non sono disposti a sorgere da sè, mi pare che per gl'ingegni minori, la migliore saggezza sarebbe di centellinare con preziosa sapienza uno di quei rari periodi felici in cui, senza loro colpa, tutti sono di così modesta statura che non c'è assolutamente nessuno che dia ombra; in cui si evita la terribile sorte di dover vivere ai piedi di un gigante, di essere aduggiati dalla sua ombra e misurati alla sua altezza, nonchè assordati dal tuono della sua voce, la quale è facilmente collerica. Molte piccole originalità possono così trovare il loro posto al sole e fiorire senza pericolo di brine e di geli improvvisi, e vaporare il loro tenue profumo, e far bella mostra di sè nelle vetrine delle fioraie, che in altri tempi meno calmi sarebbero strozzate in culla. E la cosidetta repubblica delle lettere assume forse allora soltanto la realtà di una vera repubblica; a tutti è lecito aspirare alle cariche più alte e raggiungerle senza fatica grande; il savio e democratico avvicendamento dei poteri consente a tutti di gustare, sia pure transitoriamente, gli onori supremi, di crearsi fedeli ed utili clientele, di in-

dossare uniformi lusinghieramente gallonate, di inebriarsi ai profumi della lode, e di riempirsi possibilmente le tasche prima di scadere dall'ufficio. Ma quando dal grembo della repubblica sorga un liberatore, un duce imperioso, un dittatore, allora la libertà, ed anche la cuccagna, è finita: irremissibilmente si scivola nella monarchia assoluta, ed il liberatore, attraverso le solite fasi del consolato e della dittatura, diventa inevitabilmente un tiranno; e allora prende tutto per sè: onori, utili, gloria, e gli altri riduce a una greggia di schiavi. No; in verità, se i giovani letterati italiani avessero un lontano senso del loro vero tornaconto, dovrebbero ogni mattino allo svegliarsi recitare un *pater* ed un'*ave* per impetrare dalla Provvidenza che il disorientamento attuale duri il più a lungo possibile.

(1921).

## IL PROBLEMA DEL GENIO

Trent'anni addietro parve di facile soluzione. La scuola di antropologia criminale fondata da Cesare Lombroso l'aveva anzi risolto. Il genio non era altro che una forma di degenerazione; l'uomo geniale era un pazzo, un epilettoide, un neurastenico, un anomalo. Abbiamo tutti in memoria quel tempo felice in cui sotto la trionfante tutela del dogma lombrosiano, i psichiatri della nuova scuola presero in esame i genii dell'arte, della poesia, della musica e ne misero in luce infallibile le stigmate degenerative. Con alcune misure fisiognomiche, e col sussidio degli aneddoti tradizionali, cari alle antologie infantili, falsi naturalmente, il creatore della nuova scuola ed i suoi accoliti dimostrarono ad esuberanza l'origine patologica del genio.

Quel tempo non è lontano; ma pochi decennii sono bastati a far giustizia di quelli che il Colaianni definì con qualche vivacità « stupidi romanzi antropologici ».

La caccia alle stigmate degenerative si quietò: se gli allievi del Lombroso continuarono ad occupare

le cattedre conquistate nell'ora del verbo trionfante, lasciarono tranquillo il genio: la voce di qualche sopravvissuto, incallito nell'uso della teoria del maestro, potè ancora dire intorno a qualche artista famoso, per esempio Leonardo, piacevolissime cose, ma, così sola, parve anche più fioca, e nessuno vi dette più retta.

* * *

È piacevole leggere nelle pagine di un allievo del Lombroso, di uno che, anzi, ne occupò per qualche tempo la cattedra, ciò che di quella teoria si dice, pur con la spiegabile prudenza: « Troppo farebbe « comodo il disconoscere che al malinteso ed alla « diffidente prevenzione verso gli studi antropolo- « gici dell'arte ha collaborato, senza volerlo, un in- « dirizzo, agli inizii, esclusivamente morfologico ed « esteriore, o l'insistenza sull'impressionante equa- « zione psichiatrica del genio=follìa, non sempre « temperata da cautele di investigazione e da pru- « denza di conclusioni... Il problema del genio, qua- « le era stato proposto dal maestro di Torino e dai « suoi scolari meno indipendenti, non andava al di « là delle relazioni tra malattie e possibilità di stra- « ordinarie capacità intelletuali. Collo svelare una « causa nota e volgare — la neurosi — sotto il mi- « stero della genialità, il lombrosianismo della pri- « ma fase mostrava intendimenti più filosofici che « psicologici » (M. L. Patrizi: « Dopo Lombroso »).

Dunque il genio non sta nella pazzia, nell'epilessia, nell'anomalia. Era ciò che vedeva qualunque persona di buon senso, che non fosse ascritta alla scuola lombrosiana, ma è confortevole sentirlo dire da un lombrosiano, se anche i colleghi più pervicaci lo considerino un transfuga e lo attacchino come diffamatore della grandezza del maestro. Sicuro: « Lo « occuparsi in quest'ora delle irregolarità morfolo- « giche e della psicopatia d'un uomo di genio, rap- « presenterebbe una porzione menoma del còmpito. « Assai più delle bizzarrie di conformazione soma- « tica e psichica, deve importarci della struttura in- « tima del cervello creatore ».

* * *

Siamo dunque al punto di prima: il problema è sempre quello di penetrare la struttura intima del cervello geniale. Ma non facciamoci soverchie illusioni: la fisiologia moderna non ci offre una chiave magica per penetrare il mistero. Lo stesso fisiologo ci avverte che oramai non si osa più stabilire alcuna correlazione fra il volume del cervello e la potenza geniale: uomini di straordinario ingegno avevano cervello piccolissimo e per converso voluminosissimo era quello di individui mediocri. Ma non basta. Non solo il volume non conta più, ma nemmeno lo sviluppo di qualche parte: « l'ipotesi che la maggior « estensione di uno o più segmenti delle sfere crani-

« che possa spiegare il fenomeno della genialità e
« che il genio si apparti in una nicchia della teca
« ossea, si addimostra poco stabile sotto la revisione
« scientifica che la investe da tutte le parti ». E non è
tutto. Non contano nemmeno più le « circonvoluzioni » che furono di moda anni addietro: « Non
« pure riserbo, ma risoluto dissenso meritano quegli
« anatomici e psichiatri, che localizzano ancor più
« minutamente la capacità mentale straordinaria in
« una singola piega, giro o « circonvoluzione » della
« corteccia cerebrale ».

Dunque, poichè non è più possibile localizzare il genio in qualche centimetro quadrato di scorza grigia cerebrale, poichè le equazioni lombrosiane di genio e follìa, di genio e degenerazione, di genio ed epilessia sono oramai « superate », poichè una malattia mentale potrebbe tutt'al più venir considerata « come causa secondaria e stimolo » d'un'attitudine geniale presistente, poichè di certe stravaganze, come quella di quel professore italiano di dermosifilopatia che considerava il genio come il riflesso di un'infezione gallica, non c'è che da ridere, donde proviene dunque la capacità geniale?

Qualche fisiologo si è accorto che la genialità è la risultante di « un'intrecciata complessità di meccanismi », di « una collaborazione nervosa ed organica », ed invece di cercare l'introvabile nascondiglio del genio, ha preferito di prendere in esame alcuni elementi funzionali della genialità, per esempio il modo di percepire, di sentire, di pensare, di volere dell'ar-

tista produttore. Di quest'analisi biopsicologica si è fatto banditore fra noi il Patrizi e ne dà un saggio nel suo volume: « Il Caravaggio e la nuova critica d'arte ».

* * *

Il Patrizi si è vôlto alle arti figurative, e principalmente ai pittori, ed in una serie di saggi studia la sensazione auditiva nei pittori, la sensibilità tattile e muscolare, le sensazioni del gusto, dell'olfatto, il tono interiore allegro o malinconico dell'artista, l'influenza delle anomalie dell'occhio fisiologico nella visione della forma e del colore, il senso del moto e dell'azione, l'emotività e i sentimenti.

Basta enunciare il titolo di questi capitoli per mettere in luce la parzialità di questa analisi, perchè accanto a questi elementi fisici e psicologici si riflettono nell'opera d'arte infiniti altri elementi di enorme importanza, quali per esempio l'educazione, la scuola, l'imitazione, la moda, il clima storico. Ma pur prendendoli come assaggi parziali della genialità, ci sarebbe intorno ad essi non poco da dire.

Che nell'opera d'arte si riflettano i caratteri fisici e psicologici dell'artista è verità di cui nessuno ha mai dubitato: il problema sta nel vedere in qual grado essi si riflettano, e come vengano modificati dall'educazione, dalla coltura, dall'imitazione, dalla influenza dell'ambiente.

Una critica di questo genere, per essere legittima

e risolutiva avrebbe bisogno di due condizioni di fatto. La prima sarebbe di possedere di ogni artista geniale un esame fisico e psicologico, amplissimo e precisissimo, condotto con assoluta severità scientifica. La seconda sarebbe che l'opera d'arte fosse una creazione assolutamente spontanea, libera, autonoma e non influenzata da alcuna suggestione di scuola, di ambiente, di tradizione, di mode. Anche se queste due condizioni si realizzassero, non è detto che le conclusioni sarebbero facili a trarre, perchè chiunque conosca l'arte sa che ben pochi artisti riescono a dare una traduzione esatta del loro fantasma interiore; la maggior parte non ci riesce per difetto di ingegno e di perizia tecnica, e fornisce un frutto che ben spesso è lontano da quello immaginato.

Ma ognuno vede che queste due condizioni capitali non si verificano punto. Non solo non possediamo un'analisi scientifica esatta e completa di ogni organismo geniale, ma ben spesso non ne sappiamo nulla o ne abbiamo scarsissime notizie. Il fisiologo è costretto a cercare nelle biografie, negli aneddoti tradizionali, nei pettegolezzi dei contemporanei, negli elogi degli amici qualche lume indicativo. Ora, tutti sanno come incerta, dubbia, ingannevole sia questa materia, tanto che da gli stessi materiali vediamo sorgere a distanza di pochi anni condanne od apologie. È una materia raccolta senza alcuna severità scientifica, appassionata, sospetta, controvertibile anche nel campo dei puri fatti: figurarsi quando do-

vrebbe servire a darci le più sottili indicazioni sui sensi e sulla psiche di un individuo.

Questo in quanto al soggetto. Ma se veniamo all'opera d'arte, è peggio. Quante fra le opere d'arte sono l'espressione libera, spontanea, autonoma di un ingegno? Nessuna. Tutte sono dominate dal passato, dalla scuola, dalla tradizione, dall'ambiente, dalla imitazione, dalla moda, spesso dalle coercizioni del committente o del pubblico. Come faremo in esse a sceverare i caratteri assolutamente organici ed individuali da quelli acquisiti? È impossibile.

* * *

Di queste impossibilità non mancano saggi in questi studi del Patrizi. Egli vede, per esempio, che nei quadri del Fontanesi, le foglie sono immobili, i tronchi non si torcono al vento, le acque tacciono, e ne trae la conseguenza che nel Fontanesi era scarsa la facoltà auditiva, che sarebbe invece profonda in Salvator Rosa, il quale dipinse scene di natura agitata. Ma se il Patrizi avesse saputo che il Fontanesi aveva cominciato a dipingere a Reggio scene di natura sconvolta, nello stile di Salvator Rosa, e a Ginevra scene di romanticismo alpestre in quello del Calame, avrebbe probabilmente capito che quella natura apparentemente morta non era che il riflesso della nuova tendenza paesistica che cercava una natura riposata per reazione alla natura teatrale ed os-

sianesca dei predecessori. Così nel quadro « L'Aprile » egli vede « la plaga celeste lacerata da quell'oscu-« ra macchia di nubi, che, se non fosse un motivo « bizzarro, potrebbe rispondere a un'infermità ocu-« lare, di cui soffrì il pittore, e precisamente a uno « scotoma » o tenebra parziale della « retina ». Ora, ognuno sa che la macchia di nubi, lungi dal lacerare la plaga celeste, non è che un'unica nuvoletta che copre il sole, ed è un elemento niente affatto bizzarro, ma naturale e volutamente scelto dall'artista, senza di che il quadro avrebbe il sole scoperto a mezzo del cielo, e l'effetto sarebbe totalmente diverso, e non è quindi nè un motivo strano, nè un riflesso di malattia visiva, ma un elemento essenziale.

* * *

La virtuosità di alcuni pittori nell'imitare fino all'illusione la qualità della stoffa o la pastosità delle carni o la leggerezza delle chiome è dal Patrizi ascritta non ad una pura sensibilità visiva ma ad una sensibilità tattile, anzi il Patrizi crede, assai a torto, che il controllo tattile sia « indispensabile » all'artista per riprodurre scrupolosamente la realtà. Nella agitata plastica di Michelangelo egli trova il rifiesso di una « sensibilità muscolare » da cui sorgerebbe la spinta alla figurazione del movimento; nell'esuberanza di fiori e di frutti di cui Carlo Crivelli circonfuse le sue madonne e i suoi santi vede il riflesso di una sensoriale squisitezza dell'olfatto e del gusto; la scelta di scene agitate o di scene calme lo

induce a creare una schiera di figuratori « dinamici » (Andrea del Castagno, Iacopo della Quercia, Gozzoli, Signorelli) in contrasto coi figuratori « statici » (Angelico, Pier della Francesca, Perugino).

Intorno a queste teorie molto ci sarebbe da dire, ma probabilmente con scarso profitto. Non si nega che in questi stimoli sensoriali ci possa essere veramente la causa di atteggiamenti di cui vediamo nelle opere il riflesso: tutto sta a vedere in qual misura essa si eserciti e la discussione potrebbe prolungarsi all'infinito. Chi potrà mai definire quanto del dinamismo michelangiolesco dipenda da una « sensibilità muscolare » e quanto invece da uno struggimento di anima irrequieta? E chi non ha osservato che quasi sempre le espressioni figurative più nerborute e muscolose provengono da omuncoli stremenziti e delicatissimi, mentre i colossi di robustezza fisica fanno spesso un'arte delicata e quasi femminile? La espressione artistica è ben spesso una reazione volitiva contro il proprio organismo, un mezzo di uscire da un temperamento che non soddisfa il suo proprietario. Chi non sa che gli scrittori di cose gaie sono quasi sempre individui affetti da melanconia e i costruttori di fantasie lugubri, gaudenti nella vita pratica?

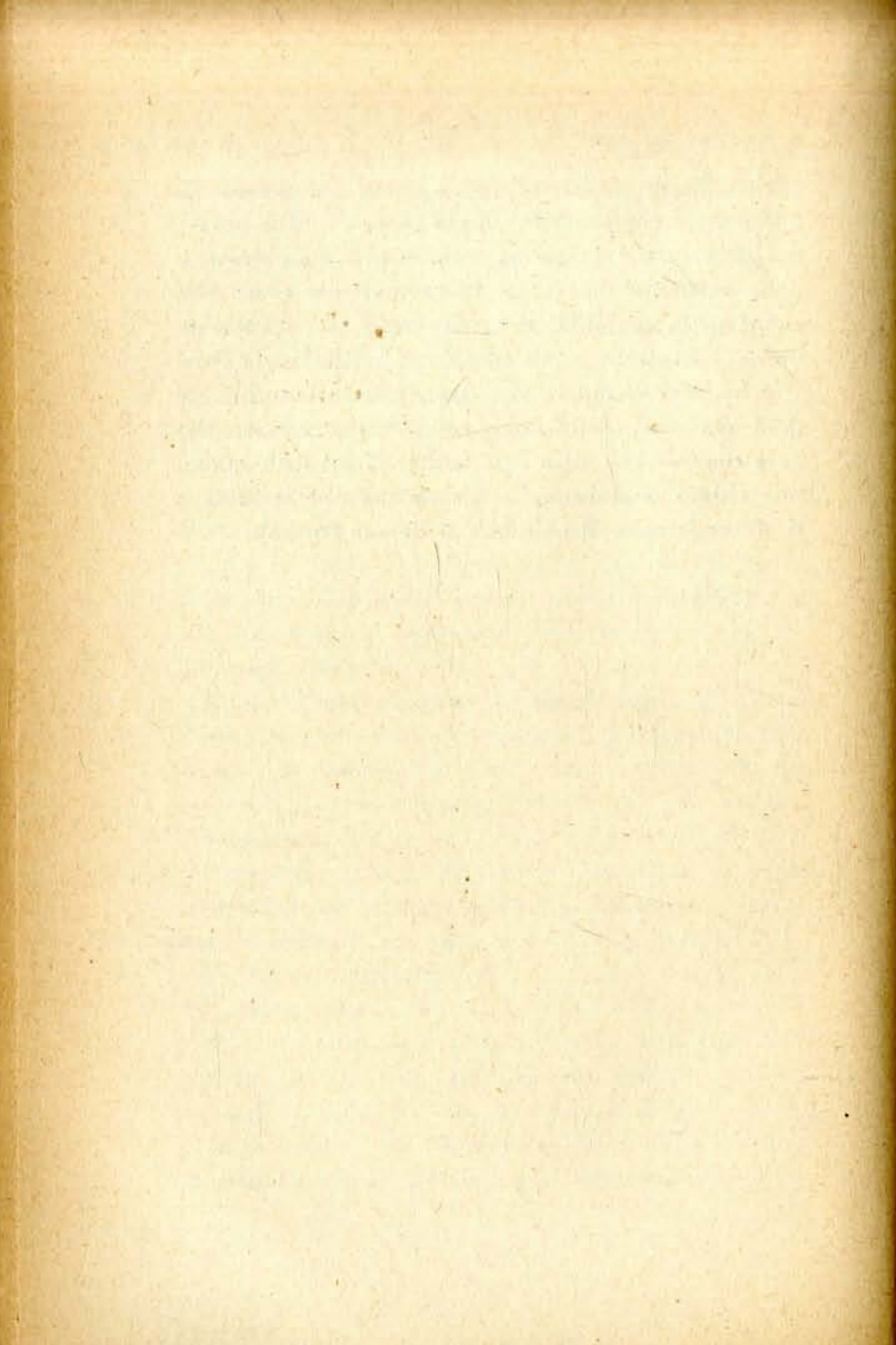
* * *

Maggiore consentimento troveranno le osservazioni del Patrizi intorno al riflesso degli affetti, della emotività e dei sentimenti nella gestazione estetica.

Siamo in paese di conoscenza, e, come egli stesso nota, « la relazione tra il sentimento e il carattere del « suo prodotto fu l'unico coefficiente antropologico « non sempre misconosciuto dagli storici letterari del« l'arte ». Ma anche qui conviene andare cauti, e i casi di Filippo Lippi, del Perugino, per non citare che i più famosi, cioè di un gaudente sensuale e falsario e di un cocciuto miscredente che riuscirono ad opere di pura emozione religiosa, stanno a dimostrarci come la correlazione fra il sentimento e l'opera d'arte non sia così semplice come può apparire a taluno. Il Patrizi ha dimenticato, nei suoi tentativi di spiegare il dissidio, che la poesia della fede non è la fede e che si può sentir l'una anche essendo indifferenti all'altra.

Ma il difetto maggiore di questi saggi di critica d'arte sta nella scarsa importanza che fisiologi, psichiatri ed antropologi dànno alla coltura, all'ambiente, alla tradizione, all'educazione, alla scuola. Cinquant'anni addietro la critica del Taine poneva nell'ambiente e nel clima storico la chiave di ogni manifestazione artistica: era un'esagerazione. Ora si cade nell'eccesso opposto: se ne fa una creazione assolutamente individuale. Ed è curioso che in questo errore cadono due scuole che stanno agli antipodi: i fisiologi, che pongono nella struttura nervosa le cause dei vari atteggiamenti geniali, e i filosofi dell'estetica, che non riconoscono all'opera d'arte altra origine che l'intuizione lirica. Non ci vuol un enorme sforzo d'acume per vaticinare che una

critica d'arte futura, se vorrà essere veramente intelligente e comprensiva, dovrà tener conto di tutto: dei nervi e del fantasma interiore, dell'ambiente e delle influenze di scuola. In quanto alle cause efficienti della genialità, essa, se anche non misteriosa nè impenetrabile, è così complessa e difficile da chiarire nei suoi elementi, che probabilmente non se ne darà mai una definizione soddisfacente; sorte che avrà comune con altre cose molte, di cui tutti hanno una chiara conoscenza empirica, ma che la scienza si sforza invano di chiudere nelle sue formole.

(1921).

## UN MAESTRO

Si parla di Gustavo Flaubert: il centenario della sua nascita lo eleva agli onori di una commemorazione. Si spolverano gli aneddoti, si decrive ancora una volta la tomba della presunta Madame Bovary, si parla della sua arte, della sua fama.

In verità, per la maggior parte del pubblico, è una fama fondata sul nome più che sulla conoscenza e sull'amore delle sue opere. Fra gli scrittori moderni a cui tutti fanno di cappello senza riserve, è forse uno dei meno letti, almeno fra noi. Si legge, e non molto, « Madame Bovary », perchè una storia di adulterio attira sempre, ma quanti leggono « La tentation de Saint-Antoine », « Salambo ». « Bouvard et Pécuchet », e sopratutto, l'« Education sentimentale »? E quanti, leggendoli, percepiscono a pieno il valore dell'arte che li creò; hanno il senso di ciò che rappresentano nella letteratura moderna?

Ho fatto molte volte la prova. Ho dato a leggere a signore intelligenti, a uomini colti, che si sarebbero vergognati di non aver letto l'ultimo romanzo di Pierre Coulevain o di Henry Bordeaux, l'« Educa-

tion ». Me lo hanno restituito con non dubbi segni di noia. Ma se il discorso cadeva su Maupassant, tosto gli occhi brillavano di gioia e la parola si scaldava di entusiasmo. Certo tutti ponevano molto più alto nella loro stima il figlioccio che il padrino. Mi sono persuaso che Gustavo Flaubert, sebbene sia il più semplice, il più piano e il più limpido dei narratori, non può essere inteso e amato a pieno che dai letterati e da pochi spiriti delicati: la sua arte è troppo sottile per essere percepita dal maggior numero: i suoi fedeli deve raccoglierli attraverso i secoli.

* * *

Per parecchi di noi la conoscenza delle sue opere è stata una fra le più grandi commozioni della nostra esistenza spirituale. Mi torna in mente quel tempo lontano di giovinezza. Emilio Zola trionfava ancora: a metterlo al disotto del Flaubert c'era da farsi guardare con disprezzo. In Italia poi l'estetismo dannunziano con le sue preziosità verbali e le sue megalomanie sensuali imperava senza contrasti. Al palato nauseato dai cibi affatturati quella austerità di visione, quella semplicità severa di stile, quella trasparenza assoluta di forma ebbero un sapore nuovo. Ci parve che la ragione poetica dell'autore fosse la legge stessa dell'arte: « esporre » semplicemente, senza commentare, senza ricamare, senza for-

zare il tono e il colore, e « far sognare, come fa la natura ».

Forse non lo pensiamo più oggi, o per meglio dire, non lo pensiamo più con tale ferreo esclusivismo. Altre forme di prosa, più individuali e più appassionate, altre, tecnicamente più imperfette e meno disciplinate dalla logica, ma più spontanee, ci paiono aver uguale diritto di asilo, ma allora no, allora quella sua prosa rispondeva perfettamente ai bisogni del nostro spirito, e adorammo le opere e l'autore.

* * *

Forse oggi adoriamo un po' meno le opere. Con gli anni e le accresciute esperienze tecniche avvertiamo sotto il loro stupendo equilibrio di stile il congegnamento troppo lento e sottile da cui uscirono. L'armonia della frase non riesce sempre a dissimulare lo sforzo di analisi e di sintesi che l'ha preceduta. In certe scene sentiamo qualche cosa di troppo meccanico. Diciamo a noi stessi che Maupassant, che pure gli è di tanto inferiore come elevatezza di visione e purità di rappresentazione, che è tanto più « giornalista », cioè vago di effetti rapidi e vistosi, talora riesce con minor fatica a un risultato uguale; diciamo che Anatole France ha rappresentato delicatissimi stati d'animo, ha scolpito caratteri indimenticabili, più semplicemente, più facilmente, senza lasciar scorgere il più leggero sforzo; pensiamo che Tolstoi con la sua prosa negletta, per la

sola incomparabile potenza di scrutare in fondo alla fibra umana, è salito più alto di tutti. Sì, altri hanno avuto più « dono » ed altri maggior genio; ma forse nessun artista ha avuto più di lui il senso religioso dell'arte; nessuno è stato più puro dinanzi alla realtà.

* * *

Perciò, mi accade ora di amare l'autore anche più che la sua arte; mi accade di rileggere, non tanto « Madame Bovary » o l'« Education sentimentale », quanto la « Correspondance », quella raccolta delle lettere in cui versava quotidianamente per sè e pei pochi intimi i suoi pensieri sull'arte e sulla vita.

È stato il libro che mi ha tratto, sino da allora, dall'ammirazione per lo scrittore all'amore dell'uomo e dell'artista. Bene spesso mi è parso che potesse essere additato come il vangelo dell'uomo di lettere che vuol essere un puro artista, che crea per sè e pei pochi degni, e non per il pubblico, e non pel successo, e non pel danaro.

Già innanzi tutto egli mi appariva singolare fra gli stessi scrittori della sua razza. Non v'era in lui traccia di quelle caratteristiche etniche che inquinano quasi sempre l'opera e la psiche dei letterati francesi: non era « chauvin », non era spiritoso, non era brillante e leggero, non era ingiusto e parziale.

Ne era conscio egli stesso. « È una disgrazia — scriveva — che lo spirito francese abbia una tal fre-

nesia di divertirsi: gli occorrono cose vistose! Si adatta così poco a ciò che è per me la poesia stessa... In fondo sono tedesco! » E nelle sue ammirazioni letterarie non v'era ombra di quel puerile nazionalismo che regge la mentalità dei novantanove centesimi dei letterati francesi, non esclusi i maggiori. I suoi dei li cercava ove era necessario, senza badare a frontiere. Sono Michelangelo, Shakespeare, Goethe, Cervantes. Michelangelo lo atterriva: « È del Goethe, del Dante e dello Shakespeare fusi in una sola arte »; Goethe è per lui « un genio immenso »; Shakespeare è « qualchecosa di formidabile: non era un uomo, ma un continente; in lui c'erano grandi uomini, intiere moltitudini, paesaggi ». Dante gli pareva, al confronto, e non a torto, meno universale, « un soffio immenso a momenti... ma come distante dai poeti universali che non hanno cantato essi stessi i loro odii di villaggio, di casta e di famiglia! ». E quei pochi eletti: Omero, Rabelais, Michelangelo, Shakespeare, Goethe, gli parevano « spietati ». « È una cosa senza fondo, infinita, multipla. Dai piccoli squarci si scorgono abissi; c'è una tenebra in basso, una vertigine, e nondimeno qualche cosa di stranamente dolce aleggia sul tutto ».

Non poteva vivere che coi sommi, pur sapendo di non essere che un ingegno, non un genio. « Quei là sono forti a dispetto di tutte le loro deficenze, anzi, per esse appunto, ma noi, piccoli, non abbiamo valore che da un lavoro coscienzioso ». Ma nella sua retta modestia era implacabile per i mediocri, per

i vanesii, per i commercianti, per i ciarlatani: « Non c'è nulla di più vile sulla terra, di un cattivo artista, di una canaglia che fiancheggia per tutta la vita il bello, senza mai giungervi e piantarvi la sua bandiera... Far dell'arte per guadagnar del danaro, lusingare il pubblico, spifferare buffonerie amene o lugubri per far chiasso, è la più ignobile delle professioni... Mi consolo della mia miseria pensando almeno alla mia buona fede ».

E i grandi uomini cari al pubblico, lungi dal fargli invidia, lo facevano ridere. « La loro fama non dura nemmeno quanto la loro esistenza: sono celebrità a termine, come il fitto di un alloggio: si è riconosciuti grandi uomini per cinque, dieci, quindici anni: poi tutto scompare, uomo e libri, con lo stesso ricordo di tanto inutile chiasso. Ma ciò che è duro è la faccia tosta di questa brava gente, la loro sicurezza nell'imbecillità. Fanno rumore come le grosse casse vuote di cui si servono: la superficie è una pelle d'asino e sotto c'è il nulla ».

* * *

Questa impeccabile rettitudine di spirito, questo amore della verità nuda al disopra di ogni infingimento, informa ogni suo giudizio, sia che parli di letteratura, di architettura, di politica, di sociologia. Discorrendo di « Graziella » scrive: « La verità richiede maschi più pelosi che non sia il signor La-

martine »; accennando a De Musset lo definisce in due parole: « In lui il parigino imbarazza il poeta, il « dandysme » vi corrompe l'eleganza »; viaggiando in Grecia scrive: « La Grecia mi ha reso schifiltoso sull'arte antica. Il Partenone mi rovina l'arte romana, che al confronto mi pare massiccia e triviale »; entrando in San Pietro annota: « È gelido di noia e di pompa... Lo si è costruito quando il cattolicismo cominciava a morire, e nulla è meno divertente di una tomba nuova. Amo meglio il greco, amo meglio il gotico, amo meglio la più piccola moschea che lancia in aria il suo minareto come un gran grido ». Parla del progresso, del positivismo, dell'umanitarismo: « È curioso come l'umanità, a misura che si fa adoratrice di se stessa, diventa stupida... Le inezie che eccitano ora il suo entusiasmo compensano per il loro numero quelle poche, ma più serie, davanti alle quali si prosternava un tempo. O socialisti! la vostra ulcera è questa: vi manca l'ideale... questo culto del ventre non può produrre che vento... ».

* * *

Ma naturalmente la messe più preziosa da raccogliere in queste pagine è quella che riguarda l'arte letteraria, i suoi modi di espressione, le sue leggi, i suoi artifici, i suoi segreti; è quella che riguarda lo scrittore, la sua visione, la sua coscienza, la sua attitudine dinanzi alla realtà, all'arte, al pubblico.

Nessun scrittore fu mai più fermo, incrollabile, spietato contro tutti i vizi letterari, nessuno più di lui tese con ogni sua forza verso un'arte, onesta, chiara, semplice, maschia, immune da ogni debolezza pel gusto mediocre della folla. In queste sue lettere è un grido continuo contro l'affettazione del sentimento, lo sdilinquimento lacrimoso, la « sensiblerie » femminile, la leggerezza spiritosa, la banalità borghese, il pietismo annacquato, il civismo « pompier », la frase femmina, le gale, la preziosità, la lambiccatura, la posa.

Già non può immaginare che l'artista sia un giocoliere, sia pure abilissimo: dev'essere un cuore profondamente persuaso di ciò che dice: « cuori sinceri! Tutto esce di qui: la sincerità. Se la letteratura moderna fosse morale, diventerebbe forte: con la moralità scomparirebbero il plagio, l'imitazione, le pretese gonfie: la critica sarebbe utile e l'arte ingenua, poichè sarebbe un bisogno e non un affare ». E la prima qualità del genio dev'essere la forza, quindi « ciò che più detesto in tutte le arti, ciò che mi urta i nervi è l'ingegnoso, lo spiritoso ». Bisogna avere nelle frasi « del sangue e non della linfa, e quando dico sangue, voglio dire cuore ». « Sento più che non dico, poichè ho cacciato ogni enfasi dal mio stile ». « Le opere più belle sono quelle in cui c'è meno materia; quanto più l'espressione si avvicina al pensiero, quanto più la parola ci si plasma sopra e scompare, tanto più è bella ». « Lo stile è in se stesso un modo assoluto di vedere le

cose ». « Penso a uno stile che sarebbe grande, che qualcheduno farà un giorno, fra dieci anni o fra dieci secoli, e che sarebbe ritmato come il verso, preciso come il linguaggio scientifico, e con ondulazioni, con sonorità di violoncello, con lingue di fuoco. Uno stile che ci penetrerebbe il pensiero come una lama e nel quale il nostro pensiero fluirebbe come su liscie superfici come quando si scivola sull'acqua in una barca spinta da un buon vento. La prosa è nata ieri ». « Ciò che fa così belle le figure dell'antichità è la loro originalità: in questo sta il tutto: estrarre dall'intimo ». « Ho seguito una linea retta, incessantemente prolungata e tirata a traverso tutto. Ho visto la mèta fuggirmi dinanzi, di anno in anno. Di gradino in gradino, quante volte sono caduto bocconi all'istante di toccarla! Sento tuttavia che non morrò prima di aver fatto ruggire in qualche parte uno stile come lo penso, e che potrà ben soverchiare la voce dei pappagalli e delle cicale ».

* * *

Ma non si dissimula che cosa voglia dire fare un'arte di questa fatta: sa che non bisogna aspettarsi nè fama rapida, nè successo, nè danaro, nè onori, e nemmeno la simpatia e l'amore. Ma non importa. « Sono rassegnato a vivere come ho vissuto: solo. Me ne infischio del mondo, dell'avvenire, di ciò che se ne dirà, di una posizione, e perfino della fama let-

teraria, per cui ho pure passato notti insonni a sognarla ». « Sì, bisogna vivere su una piramide... Non è sempre piacevole e si è soli, ma ci si conforta, sputando dall'alto ». « L'umanità ci odia. Noi non la serviamo e la odiamo perchè ci ferisce. Amiamoci dunque nell'arte, come i mistici in Dio ». « Ci sono oltraggi che ci vendicano di tutti i trionfi; fischi che sono più dolci all'orgoglio di ogni applauso ». « Come non sono di quelli che possono adattarsi al pubblico e come questo pubblico non è fatto per me, ne farò senza ». E il rifugio è la solitudine: « Quando nessun incoraggiamento vi viene dagli altri, quando il mondo esterno vi nausea, vi infiacchisce, vi corrompe, vi abbrutisce, la gente onesta e delicata è obbligata a cercare in se stessa un luogo più pulito, per viverci ». « Ciò che c'è di meglio nell'arte sfuggirà sempre alle nature mediocri, vale a dire ai tre quarti e mezzo del genere umano ». « Il vero merito letterario non dà certi successi. Si può facilmente toccare il trionfo quando ad una certa abilità di messa in scena ed alla facilità di parlare il linguaggio di tutti, si aggiunga l'arte di solleticare le passioni del giorno, i problemi del momento ». « Il pubblico rispetta i « busti », ma li adora poco, ha per essi una ammirazione convenzionale, e basta. Il borghese, vale a dire l'umanità intera, compreso il popolo, si comporta verso i classici come verso la religione. Sa che ci sono, sarebbe dolente che non ci fossero, capisce che hanno una certa utilità molto lontana, ma non ne usa punto,

e ci si annoia assai ». « Non ci sono sconfitte se non quelle che si hanno nella propria coscienza. Non bisogna aspettarsi altri trionfi che quelli che ci decretiamo noi stessi; bisogna essere il proprio pubblico e il proprio critico ». « Ogni opera da fare ha in sè la propria ragione poetica: bisogna trovarla ». Quale vero artista può lavorare pel miraggio della popolarità? « Se si vuol avere un'idea di ciò che vale il favore del pubblico e che bella cosa sia l'esser mostrato a dito, non c'è che da uscire per le vie di Parigi il giorno di martedì grasso. Shakespeare, Goethe, Michelangelo non hanno mai avuto quattrocentomila spettatori come quel bue che vi passeggia. Ciò che lo avvicina del resto al genio è che dopo lo fanno a pezzi ».

* * *

Eppure questo scettico, questo sentimentale che per amarezza si fingeva cinico, questo scrittore che diceva: « Quando si lavora secondo la mia idea, non si ha nulla che ci sostenga, no, nulla, vale a dire nessuna speranza di guadagno, nessuna speranza di celebrità, nè meno di immortalità... no; ciò che mi sostiene è la persuasione che sono nel vero... », una speranza l'aveva. Scriveva: « Ogni voce trova la sua eco. Penso spesso con intenerimento agli esseri ignoti, futuri, stranieri che si commuovono e si commuoveranno per le stesse cose che mi inteneriscono. Un libro vi crea una famiglia eterna nell'umanità. Quel-

li che vivranno dei vostri pensieri sono come fanciulli seduti al vostro focolare ».

Gliel'ha creata. A quel focolare sono venuti a sedersi man mano gli spiriti più puri ed altri verranno. Quella sua opera resterà per sempre modello di arte severa e di rettitudine di ingegno. Quante fame che oscurarono la sua si sono già dileguate nell'ombra! I manipolatori di romanzi da cinquantamila copie in su, per l'educazione sessuale delle signorine di belle speranze e dei giovani di largo avvenire; gli industriali dei drammi di lungo metraggio, in feroce concorrenza col cinematografo, possono, palpando la loro borsa gonfia, sogghignare di quella austerità e condurre per le piazze dinanzi agli occhi istupiditi della folla il bue grasso del loro trionfo: non importa: la luce della gloria, « ce soleil des morts », come diceva Balzac, non è per loro.

(1922).

## LO SCETTICO E LA SUA MASCHERA

C'era in Europa uno scrittore di cui ogni nuovo libro formava pei buongustai una ghiotta primizia. I suoi innumerevoli lettori vi gustavano, espressa in uno stile mirabile per semplicità e lucida evidenza, per scaltrita armonia, una conversazione colta in cui tutti i succhi della dottrina più aristocratica e i tesori dell'osservazione diretta più vivace ed acuta erano volti a lumeggiare i problemi della vita sociale del passato e del presente, non senza escursioni nei campi della letteratura, della scienza e dell'arte; e questa rappresentazione era condotta con così sottile sapienza e condita di un'ironia così fine ed urbana, di arguzie così raffinate, di paradossi così ingegnosi, di un umorismo così saporito, che la lettura ne riusciva un incomparabile diletto, una saporosa delizia. Quella rappresentazione scenica si imperniava attorno alla figura di un uomo a cui l'autore aveva chiaramente affidato l'ufficio di esprimere le proprie idee ed i proprii sentimenti, e queste idee e questi sentimenti erano quelli di uno scettico incurabile e talora spietato, ma uno scettico amabile per l'ur-

banità e l'indulgenza con cui esponeva la sua critica beffarda e demolitrice di idee e di istituti che da secoli e secoli hanno formato i caposaldi della vita sociale, il suo incurabile pessimismo cosmico. Il professore Bergeret, e per lui il suo creatore, Anatole France, divennero meritamente famosi.

Non già che quella rappresentazione e quella critica fossero sempre perfettamente equilibrate e persuasive. Tra le verità acute e le ironie che colpivano a fondo si insinuavano non di rado ragionamenti artificiosi, sofismi palesi e paradossi quasi burleschi; ma l'unità estetica sanava ogni disarmonia logica: anzi quelle deficenze logiche accentuavano l'umanità della rappresentazione. Perchè il prof. Bergeret, per quanto colto ed acuto, non era nè un pensatore titanico, nè un filosofo principe; non era che un umile uomo, debole ed irresoluto, dilettante di filosofia pratica, e come tale, soggetto a tutte le deficenze, le passioni e gli errori della sua natura.

* * *

Senonchè pare che, a considerare sotto questo aspetto l'opera e lo scrittore, noi abbiamo preso un bellissimo abbaglio. Credevamo di avere a che fare con una raffinata opera letteraria, con uno squisitissimo giuoco dello spirito, congegnato da uno scaltrissimo schermitore, col frutto delizioso di una specie di decadentismo intellettualistico infuso delle es-

senze più rare dell'alta coltura; e non abbiamo compreso che avevamo tra mano l'opera di un pensatore formidabile, di un maestro, di un apostolo, una specie di vangelo dell'umanità futura, rinnovata sulle basi della fratellanza, dell'amore e della pace.

Data questa nostra cecità mentale, si comprende come la notizia che Anatole France, lo scettico elegante, l'amabile demolitore, il pessimista incallito, era divenuto un caldo ammiratore di Lenin e della repubblica bolscevica ci abbia riempito di stupore. Abbiamo creduto ad un'involuzione senile, abbiamo lamentato che l'amicizia con un rivoluzionario russo, l'ebreo Rappoport, avesse annebbiato quella sua lucida intelligenza, quel suo sereno equilibrio, e non abbiamo compreso che questo atteggiamento politico non era che la legittima conseguenza delle tendenze affermate sotto il velo dello scetticismo e dell'ironia in quell'opera da noi incautamente ammirata. Questo dicono i suoi seguaci e questo mostra di credere egli stesso affermando in un recente libro di ragionamenti quasi socratici che l'ironia degli scettici non è che la maschera di una profonda amarezza e pietà per la infelicità degli uomini e per la tristezza delle vicende umane, amarezza e pietà da cui rampolla dirittamente l'aspirazione ad una società umana redenta dall'errore, dalla crudeltà, dall'odio.

* * *

Ecco, che quello scetticismo spietato, che quell'annientamento totale di ogni fede e credenza, che quel « cupio dissolvi » non fosse che una maschera sotto la quale si nascondeva una robusta fede in una società migliore, è cosa che il vecchio France può forse credere e far credere ai suoi amici russi, ma che è facilmente dimostrabile assurda. Chi imprende a demolire con l'analisi corrosiva, con l'ironia e con il sarcasmo una società, una civiltà, un mondo, per rifabbricarne uno migliore, bisogna che abbia una fede, cioè che possa credere che con altri metodi, altre idealità, altre tendenze gli elementi umani sostanzialmente sani possano evitare i mali e i disastri in cui sono finora incorsi. Così credeva il Voltaire, di cui il France è come un figlio intellettuale ed a cui tanto deve di spunti, di metodi e di arguzie. Artista minore, il Voltaire è infinitamente più saldo di lui in quanto a logica. Il Voltaire credeva negli ineffabili benefici del culto della verità e della ragione e quindi poteva nutrire la speranza di redimere la società combattendo i convenzionalismi morali, le forme di reggimento feudale, la superstizione religiosa. Poteva ingannarsi e si ingannava, ma era logico, ed una fede poteva averla. Ma il France no: nell'analisi del France nulla era rimasto in piedi.

L'uomo? L'uomo è « un animale malefico ». Gli uomini « sono sempre stati malvagi e crudeli », « tut-

ti odiosi e ridicoli ». Il Governo? Il migliore dei governi è il governo più debole, più inetto, più assente, più inutile. La religione? È il fomite di fanatismi spaventosi. Le rivoluzioni? « Non c'è che gli imbecilli e gli ambiziosi che possano fare rivoluzioni ». « I mutamenti di regime non cambiano guari le condizioni delle persone ». La morale? Ma la morale è una convenzione: varia secondo i tempi: non è che la codificazione degli usi di un dato tempo: bene è ciò che si usa fare e male ciò che non si usa. La folla? È « cieca, inebetita, miserabile e violenta ». Il popolo? Un gregge di pecore, pieno di idee false, incapace di riflessione: passa dalla stupidità alla violenza. Il Progresso? « Si chiama progresso il frutto delle deformazioni dei vecchi errori ». La fede in un rinnovamento? « Gli uomini animati da una fede comune non hanno pensiero più sollecito che di sterminare quelli che pensano diversamente ». La filantropia? I filantropi sono gente che inventa atrocità sconosciute alle età barbare. La verità? Ma « la menzogna è il principio di ogni virtù e di ogni bellezza umana ».

* * *

Dov'è, in queste enunciazioni, la maschera di una fede? Non c'è nessuna maschera: non c'è, anzi, che la ragionata dimostrazione dell'inutilità di ogni fede in un avvenire migliore. Tanto è vero che il France, dopo aver abbozzato in « Sur la pierre blanche » la

visione di una futura società collettivista, la quale non ha, più che le precedenti, potuto procurare il trionfo della verità e della giustizia, nella successiva « Ile des pingouins » non trova altro rimedio all'inguaribile infelicità umana che il suicidio cosmico: « poichè la ricchezza e la civiltà comportano tante cagioni di guerra quanto la povertà e la barbarie, poichè la pazzia e la malvagità degli uomini sono insanabili, resta una buona azione da compiere. Il saggio ammucchierà tanta dinamite quanta occorre per far scoppiare questo pianeta. Quando esso rotolerà in pezzi traverso lo spazio, un miglioramento impercettibile sarà compiuto nell'universo, e sarà data soddisfazione alla coscienza universale, la quale del resto non esiste ».

* * *

Come si possa, dopo questo, parlare di una viva fede di rinnovamento sociale nascosta sotto la maschera dello scetticismo è cosa che può far inarcare le ciglia di stupore; ma maggior meraviglia desta il fatto che fra tutte le forme di rinnovamento sociale che potevano aprirsi all'aspirazione rispettabile dello scettico ravveduto, il France abbia scelto la Repubblica dei Soviet.

Se c'era qualcosa che sormontasse superstite sul mare confuso di denegazioni e di demolizioni di cui era costituita la critica franciana, era un senso di bontà indulgente e di mitezza fraterna. Poichè gli

uomini sono inguaribilmente malvagi e feroci, poichè il cammino dell'umanità è un seguito di atrocità e di ruine, poichè la verità è irraggiungibile, poichè la morale è ingannevole, poichè le modalità di costituzione sociale sóno di infima importanza, poichè un reggimento è costretto ad essere o potente e crudele, o bonario e impotente, poichè gli uomini « non dipendono dalle costituzioni o dagli statuti, ma dagli istinti e dai costumi », sarebbe stato comprensibile vedere il France volgersi, come il Tolstoi, verso un apostolato inteso a riformare ed a disciplinare non il mondo esterno, ma la vita interiore, gli istinti e i costumi. Ma il Tolstoi era un credente, che vedeva nella applicazione integrale del Vangelo la fonte della salute: il France è pur sempre un volterriano e quindi tale atteggiamento gli era precluso. Invece di riformare gli istinti e i costumi, egli era quindi giunto a scusare con infinita indulgenza qualunque manifestazione degli istinti e dei costumi stessi come perfettamente legittima. Severissimo verso i difetti e le incoerenze delle persone da bene, il prof. Bergeret era infinitamente indulgente per i peccatori e le peccatrici, non esclusi i delinquenti. Vedendo passare per via Madame de Gromance, che si era data a mezzo mondo, egli « la ringraziava nel suo pensiero di essere il raffinato piacere e l'adorabile tema dei discorsi di tutta la città » perchè ne considerava la bellezza « come una delle maggiori virtù del mondo e l'uso che ne faceva come un ufficio solenne ». Con tali persuasioni non c'è da affa-

ticarsi a riformare gli istinti ed i costumi. Non c'è che da lasciarli fare in libertà. E infatti il prof. Bergeret non si preoccupava nè di moralità, nè di onestà, nè di dignità umana. In fondo le sue aspirazioni si riducevano a cacciare dal mondo quelle cose che a lui parevano i flagelli peggiori: l'intolleranza, l'odio, la crudeltà, la guerra.

* * *

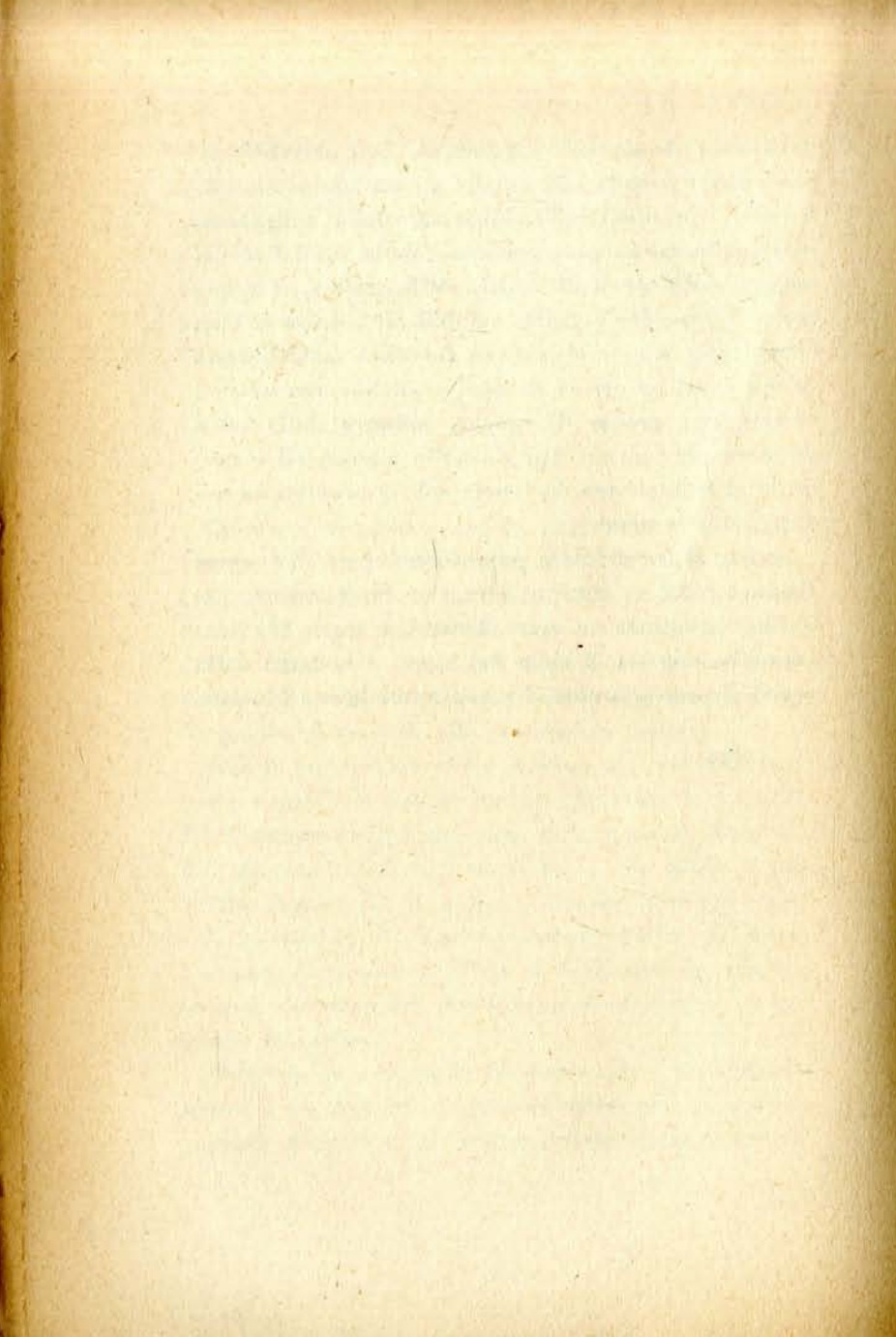
Questa è, si può dire, la chiave di volta della critica franciana della civiltà attuale. Da ciò la sua lotta contro lo Stato borghese, necessariamente difensore dei propri istituti, contro la patria, considerata fomite di odio fra i popoli, contro il militarismo e gli eserciti, educatori di crudeltà, strumenti di strage ed ostacoli alla fratellanza umana.

Nobili aspirazioni senza dubbio, se non che non basta enunciarle per essere un pensatore formidabile. A questa stregua saremmo tutti, o quasi, formidabili pensatori. Occorre mostrare in che modo si potrebbe raggiunger lo scopo, evitando tutti quei piccoli inconvenienti che l'attuazione pratica presenta. Invece di preoccuparsi di ciò il France ha scoperto una via semplice: ha aderito senz'altro al comunismo di Lenin.

Ecco: se il professore Bergeret non fosse oramai morto e sepolto, gli si presenterebbe per la sua ingegnosa dialettica un incomparabile tema di ironie

deliziose e di sarcasmi sanguinosi. Egli potrebbe divertirsi un mondo alle spalle di un certo Anatole France, apostolo dell'indulgenza, della tolleranza, della mitezza, nemico acerrimo della crudeltà, del sangue, della pena di morte, della guerra, il quale trovò il suo ideale nella repubblica bolscevica che, come tutti sanno, rispetta e favorisce ogni libertà di opinione, ha orrore di ogni crudeltà, non ha mai versato una goccia di sangue, abborre dalla pena di morte, è nemica capitale della guerra, ed è così ostile al militarismo da tenere soli ottocentomila uomini sotto le armi.

No; se il formidabile pensatore, invece di leggere Racine, come ci informa, leggesse Shakespeare, potrebbe incontrare un certo Amleto, il quale gli insegnerebbe che tra il cielo del sogno e la terra della realtà ci sono più cose che non pensi la sua filosofia.

(1922).

## IL RITORNO A CRISTO

Pochi anni addietro un giovine ed animoso scrittore, assai noto per la vivacità battagliera delle sue polemiche e la ferocia delle sue stroncature, pubblicò una specie di autobiografia cerebrale, in cui si dichiarava « un uomo finito ». Finito, perchè scontento di sè e degli uomini, della vita e del mondo; perchè deluso di trovar mai una particella di verità certa, perchè incapace di conquistare una fede, perchè persuaso di essere un genio, senza riuscire a vederne la manifestazione pratica, perchè impotente a diventare un santo, un mago, un taumaturgo, un semidio, Dio.

A distanza di pochi anni, colui che dichiarava di non credere più in nulla, di essere « il nichilista perfetto », « l'ateo compiuto, definitivo, intero », « che non si inginocchia neppure alle fedi laiche razionali, filosofiche e umanitarie, che hanno preso il posto delle fedi mitologiche antiche », ci invia un ponderoso volume per raccontarci che, dopo aver lasciato « scapestrare il suo umore matto e volubile per tutte le strade dell'assurdo... dopo tanto scaval-

lare, matteggiare e vaneggiare », torna a Cristo, e nel Vangelo vede la sola salvezza, non per sè solo, ma per l'umanità intera.

Tornare a Cristo. Il fenomeno non è raro. È accaduto ad altri molti stanchi e delusi, ed accade ogni giorno; e l'invito non ha il pregio della novità. Il capo dei cattolici lo ripete ogni giorno ai popoli della terra, ed i credenti ne fanno il loro motto persino nelle lotte politiche. Nè, del resto, l'autore vuol raccontarci il mistero della sua conversione: anzi ne tace. Il suo proposito è un altro. Persuaso che il suo bisogno di una fede non è un puro fenomeno individuale, ma il frutto di uno stato d'animo collettivo, vuol aiutare i suoi simili a ritrovar la via della salute.

« Negli ultimi anni la specie umana, che già si torceva nel delirio di cento febbri, è impazzita. Tutto il mondo rintrona del fragore di macerie che rovinano... La Terra è un inferno... i sobrî son diventati ghiotti, i rassegnati si son fatti abili, gli onesti si son dati al ladroneccio, i più casti al mercimonio... L'antica famiglia si frantuma... L'amore bestiale di ciascun uomo per se stesso, di ogni casta per se medesima, di ogni popolo per se solo, è ancora più cieco e gigante dopo gli anni che l'odio ricoprì di fuoco, di fumo, di fosse e d'ossami la terra... In nessuna età come in questa abbiamo sentito la sete struggente d'ogni salvazione soprannaturale ». E questa salvazione non può venire che da Cristo. « Gli uomini, allontanandosi dall'Evangelo, hanno trovato la

desolazione e la morte... Oramai non abbiamo, noi disperati, che la speranza d'un suo ritorno ».

* * *

Ora è parso a questo scrittore, tornato alla fede, che per richiamare la gente a Cristo occorresse « ripresentare, con parole nuove, con riferimenti all'êra attuale, la sua eterna verità e la sua storia immortale ». Egli sa che « nessuna vita di Gesù, anche se la scrivesse uno scrittore di genio più grande di quanti furono, potrebbe essere più bella e perfetta degli Evangeli », ma crede che per indur le genti a rileggerli ed a comprenderne l'insegnamento sia necessaria una guida, un'illustrazione, un commento; un libro che non cada nelle « svenevolezze e nei tenerumi del pietismo di sacristia », da una parte, ed eviti dall'altra « il garbuglio sterile e l'ispida oggettività della letteratura scientifica ». Perciò ha rigettato ogni tendenza critica, ogni ricerca storica, ogni indagine analitica; ha accettato integralmente il testo sacro, senza discuterlo, senza rilevarne le oscurità, le dubbiezze, le contraddizioni, anzi sormontandole e sanandole con l'ardore della fede e dell'entusiasmo; ed ha su quella traccia rielaborato le scene della grande tragedia, rivivendole nel proprio spirito e colorandole con le immagini suscitate dalla lettura nella propria fantasia (Giovanni Papini: « Storia di Cristo »).

* * *

Un'opera di questa natura può essere esaminata sotto due aspetti diversi: come opera d'arte e come strumento di propaganda spirituale. Ma il Papini dichiara subito che il primo criterio sarebbe inopportuno, perchè egli non ha voluto far opera di pura poesia: « perchè gli stava più a cuore la verità che la bellezza ». Ed ha ragione. Non è questo volume un'opera di pura arte, come non erano tali i suoi scritti precedenti. Le facoltà di arte letteraria non mancano nel Papini, ma non sono così preponderanti nella sua natura da rendere estetica la sua visione e da disciplinare in forme di armonia artistica la sua espressione verbale. In questo, come nei precedenti volumi, è il lato ideologico che più preme allo scrittore: poco si cura che la rappresentazione riesca artisticamente armoniosa; perciò una pagina di poesia si avvicenda con una di polemica razionale e il colorito lirismo verbale con gli atteggiamenti vivacemente realistici di una prosa quasi giornalistica. Egli ha voluto fare — dice — un libro vivo, che renda più vivo Cristo agli occhi dei vivi, che lo faccia sentir presente ai presenti, che manifesti quanto vi è di soprannaturale e simbolico nei suoi principî umani, che mostri, infine, quali insegnamenti, fatti per noi, adatti al nostro tempo, si possono estrarre non solo dalla lettera dei discorsi, ma dalla

stessa successione delle vicende; ha voluto fare francamente un libro di « edificazione », ma nel senso « umano e virile di rifazione delle anime ».

* * *

Non resta dunque al lettore che di ricercare se questo fine sia stato raggiunto, se davvero da questa mole di seicento pagine, cresciute sulle poche paginette degli Evangeli, la figura di Cristo appaia più viva e presente e il suo insegnamento più attuale e persuasivo e fruttifero.

Se il calore dell'entusiasmo, l'intensità e direi la violenza dell'affetto, lo zelo infiammato possono compiere il miracolo di risvegliare gli indifferenti, di scuotere i pigri, il Papini dovrebbe aver raggiunto il suo scopo.

Certo a chi è avvezzo all'austera semplicità degli Evangeli, questa narrazione abbondante, colorita, frondosa, che si attarda con compiacenza in minuterie descrittive, che si ammanta di coloriture sgarganti, che non è immune da enfasi turgida, può sembrare una diminuzione della stupenda nudità del testo antico, una dispersione della sua sintesi potente; ma forse il Papini ha ragione: alla turba delle genti nuove, che leggono oggi con la frenesia di chi si avvicina per la prima volta alla carta stampata, quella semplicità e nudità sembrerebbero povertà arida senza allettamento; alle nuove generazioni, educate

dal cinematografo, avvelenate dalla pornografia romanzesca, questa vita di Cristo narrata come un romanzo, ora con bonarietà popolare ed ora con calda eloquenza, con vivacità di immagini vistosamente colorite, con risalti decisi e « violenza di opposizioni e di scorci », e non senza un pizzico pepato di parole sconcie, com'è nelle abitudini dell'autore, può riuscire più allettevole e più persuasiva; qualcheduno, che forse non avrebbe aperto mai il sacro volume, può essere indotto a meditare sulla figura di Cristo e sul suo verbo dalla piacevolezza vivace della narrazione, dalla irruenza scapigliata e dalla crudezza ostentata dell'elaborazione che ha data il Papini. All'uomo colto basta di sapere che tra gli ascoltatori di Gesù v'erano ortolani, fabbri, pescatori, contadini, non gli è necessario vedere, per esempio, così descritto il fabbro: « il buon fabbro del paese, nero di fuliggine, nero di polvere e di limatura tutti i giorni, ma oggi, giorno di sabato, lavato, rassettato, colla faccia ancora un po' fosca, ma ripulita, rischiaiata, sciacquata a più acque; e lo stesso le mani, e colla barba pettinata ed unta con unguento di poco prezzo (ma nonostante odora come quello dei ricchi) »; ma a lettori più nuovi, semplici e ignari queste ipotiposi, alquanto sconnesse, possono riuscire piacevoli, allettanti e proficue.

* * *

Il Papini ha recato in questa sua illustrazione degli Evangeli le qualità della sua natura, le virtù e i difetti che ci erano noti per gli altri suoi libri: un'onda di caldo entusiasmo, una virulenza polemica, una intransigenza tirannica, una ostentata crudezza verbale. Come accade ai neofiti, il suo zelo non teme di cadere in eccessi, anche quando il suo ragionamento può parere curioso. Poichè la critica biblica non può raggiungere alcuna certezza, egli la rinnega addirittura e dichiara che bisogna o rifiutare gli Evangeli o accettarli alla lettera « sillaba per sillaba », e si scaglia contro i « pidocchi volterriani », contro i « portieri dell'alta critica », contro « gli scrutinatori a quadruplice occhiale », contro i « concieri della lettera », contro gli « istologi neotestamentari », contro i « lampionai e riquadratori dello spirito », contro tutti coloro che gli contendono la dolcezza di questo culto integrale. E si abbandona intero all'ebbrezza di rievocare il dramma di Cristo, senza alcun impaccio di esegesi critica, senza alcuna ombra di dubbio, senza alcuna titubanza di fede. E questa evocazione, se è talora fin troppo colorita e minuta, è calda, eloquente, ingegnosa.

Forse fin troppo ingegnosa. Per quanto voglia assumere l'umiltà e il candore del perfetto credente, il Papini non può naturalmente spogliarsi della menta-

lità critica contratta in tanti anni; il senso critico lo avverte delle dissonanze e delle oscurità del sacro testo; ma poichè il credente non può ammetterle, egli violenta il senso per piegarlo al suo scopo. Donde non pochi sofismi. Un esempio. Cristo ha detto: « Date a Cesare quel ch'è di Cesare, a Dio quel ch'è di Dio ». Ma poichè al Papini, nel suo odio per i ricchi, per i potenti, per il danaro, quel riconoscimento di Cristo dell'autorità politica e del danaro suona male, egli sottilizza sul testo. Cristo avrebbe detto: « rendete » a Cesare la sua moneta, cioè spogliatevene come di cosa sozza. Ma non pensa che allora il credente dovrebbe anche « rendere » a Dio, come cosa impura, ciò che a Dio appartiene. Un altro. Cristo risponde a Pilato: « chi mi ha consegnato a te, è più colpevole di te ». Ma poichè Pilato non è « che uno strumento indocile dell'odio sacerdotale e della volontà divina », Cristo logicamente accuserebbe di colpa la volontà divina stessa, cioè Dio. E di sofisma sente la spiegazione che il Papini dà della potenza taumaturgica di Cristo, dei « miracoli ». Non sarebbero soltanto guarigioni di corpi, ma di spiriti. Sia pure; ma l'orecchio di Marco, tagliato da Pietro, era una ferita materiale, a cui poco poteva giovare la guarigione dello spirito.

* * *

Questa tendenza di trasformare la materialità degli atti e del senso delle parole di Cristo culmina

nell'interpretazione del « Regno dei Cieli », il quale non sarebbe nè un regno umano, nè un regno divino, ma semplicemente il regno della perfezione morale interiore. Lo aveva già detto il più accanito nemico di Gesù, l'Anticristo: Nietzsche: « Se ho capito qualche cosa di questo gran simbolista, è il fatto di non considerare come realtà e verità che le realtà interiori... Il Regno dei Cieli è uno stato d'animo, uno stato che non è al disopra della terra, nè nell'oltretomba ».

Tutta la teoria papiniana del capovolgimento dei valori è già nelle poche pagine dell'« Anticristo » nietzschiano, che certo egli non ignora, perchè lo ha crudamente maltrattato nella prefazione.

Il Papini ammette che nè le turbe che seguirono Gesù, nè i discepoli stessi poterono comprendere la altissima allegoria del Maestro. È evidente, ed è noto, che lo seguirono per lo stupore dei miracoli materiali e per la dolce attesa di un regno di beatitudine, umano o divino. Il Cristianesimo trionfò dunque per un equivoco; ma ammesso ciò, ammesso che il Cristianesimo, nonchè essere superato, « è tanto nuovo che non è neppur cominciato », è strano che il Papini avventi contro i dissidenti, come argomento trionfale, il fatto storico di questo trionfo. Più logico, il Nietzsche, mostrò come questo trionfo sia proceduto dalla grossolana trasformazione materialistica e dallo snaturamento progressivo di quella altissima allegoria.

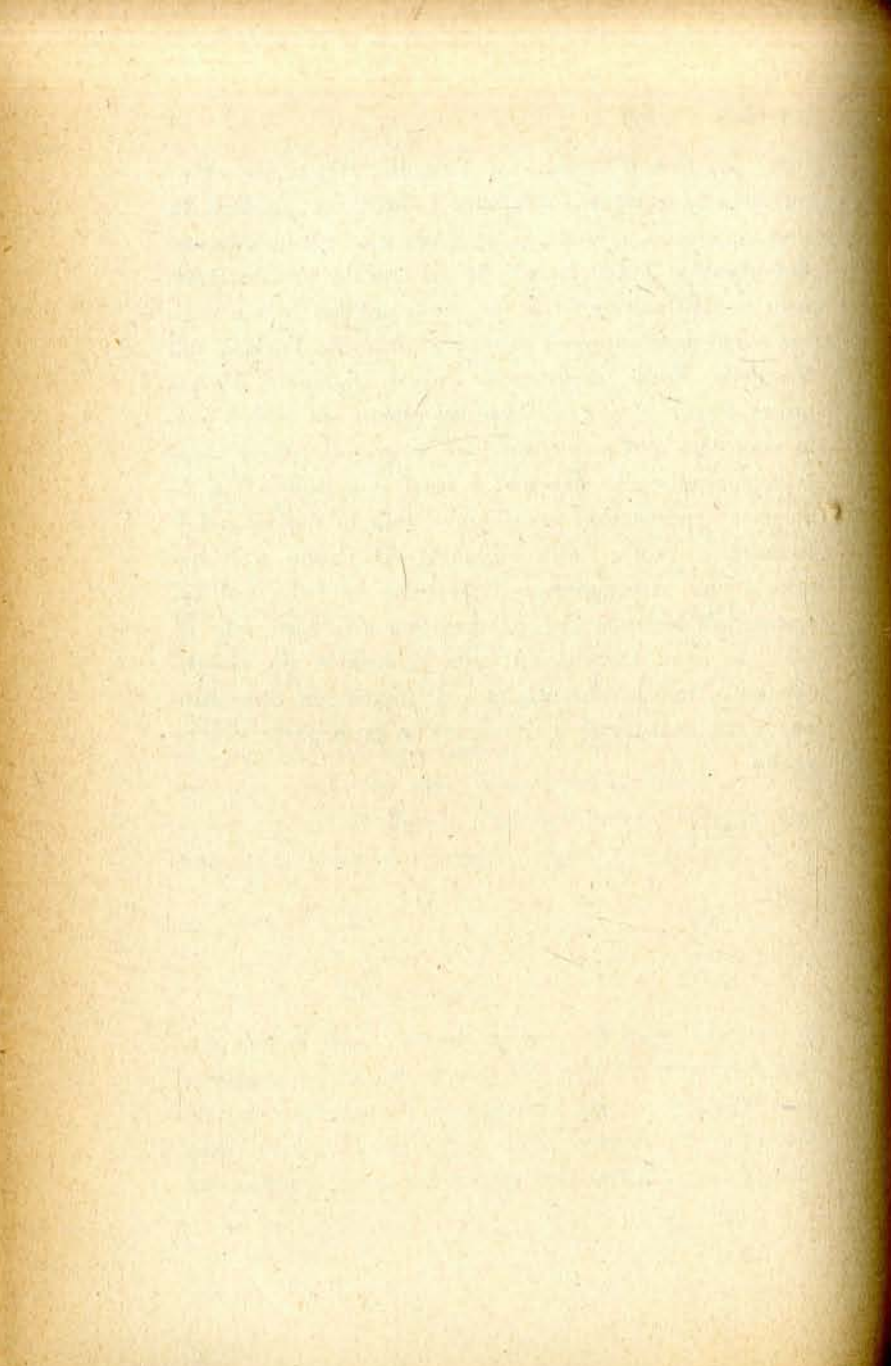
* * *

Resterebbe da discutere la portata pratica di questo augurato ritorno al Vangelo per le genti moderne, accasciate sotto il peso di immense rovine e di tragici lutti. Nietzsche era giunto ad una conclusione acuta: « Il Cristianesimo è possibile sotto forma di esistenza privata: suppone una società piccola, limitata, assolutamente antipolitica; non può formare che un conventicolo: uno « Stato cristiano », come una « politica cristiana » appaiono come una sfacciata menzogna... ». Ma il Papini nutre la speranza di ben maggiori latitudini. Per lui Cristo è tutto: « Chi ricerca la bellezza nel mondo cerca, senza accorgersene, te, che sei la bellezza intera e perfetta; chi persegue nei suoi pensieri la verità, desidera, senza volere, te, che sei l'unica verità degna di esser saputa; e chi si affanna dietro la pace, cerca te, sola pace dove possono riposare i cuori più inquieti ».

* * *

È strano che la mente vivace del Papini non si sia arrestata sopra un precedente storico. Poche decine d'anni addietro un uomo, uno scrittore, tanto maggiore di lui, Tolstoi, gettò al mondo un consimile messaggio e mise pel primo in pratica il suo aposto-

lato: predicò il ritorno al Vangelo, il ritorno all'umiltà, alla povertà, alla vita primitiva; predicò la non resistenza al male, il perdono alle offese, l'amore del nemico. Tutti sanno che da quella predicazione uscì la rivoluzione russa, la quale nel suo ferreo regime e nei suoi fiumi di sangue è alquanto lontana dal Vangelo. Forse meditando questi fenomeni l'ingegnoso Papini potrà scrivere un giorno un saggio sulle singolari trasformazioni che le grandi spinte ideali subiscono nella pratica; e forse concluderà che le somme predicazioni idealistiche (sia la dottrina dell'amore o quella della violenza, sia Cristo o Nietzsche), che attraggono e trascinano le folle col fascino dell'assoluto che promettono alla loro sete di felicità, sono formidabili per sgretolare un assetto esistente, ma impotentissime a costruirne uno nuovo, senza snaturarsi e rinnegare in gran parte il loro verbo.

(1921).

# LEOPARDI E IL BUDDISMO

« Per un singolare gioco del caso, verso l'anno 1820 i più grandi annunciatori moderni dell'antico ed eterno dolore del mondo, Arthur Schopenhauer, Lord Byron ed il conte Leopardi, dimoravano contemporaneamente nella patria dell'Ariosto, ma anche di Dante, senza aver la fortuna di potersi conoscere l'un l'altro ».

Chi scriveva queste parole? Era un giovane tedesco, Adam Ludwig von Doss e le scriveva nel febbraio del 1858 allo Schopenhauer stesso, della cui filosofia era seguace e in cui riconosceva un sommo maestro. Se Schopenhauer conobbe l'opera del pessimista italiano e se ne fece reverente menzione nel suo libro *Il mondo quale volontà e rappresentazione* lo si deve al Doss.

Chi era questo Doss? Era un giovane che ci descrivono « di alto sentire e di vasta coltura », e che, compiuti gli studi universitari a Monaco, era entrato nella magistratura. Come aveva conosciuto le opere del Leopardi? Certamente in qualche suo viaggio in Italia. Ed era divenuto un leopardiano fervente. Fin

dal 1850 aveva parlato del Leopardi allo Schopenhauer, ma soltanto nelle lettere del '58 ne discorse con ampiezza, con parole che meritano di esser conosciute fra noi, perchè rivelano non soltanto un'intelligenza penetrante ed una larga visione filosofica, ma una sensibilità estetica ed una delicatezza di comprensione letteraria che in uno straniero appaiono rarissime, sopratutto quando si pensi al classicismo della dizione leopardiana poetica e prosastica, meno agevole per chi non sia imbevuto della tradizione letteraria italiana.

Ma questo magistrato tedesco lo comprese subito e perfettamente. Cominciò ad apprezzarlo attraverso l'*Epistolario*: « Alcuni pezzi di esso mi avevano già allora rivelato lo straordinario osservatore e pensatore, che io ora ho imparato a conoscere più da vicino, quale autore, divenutomi così caro, delle *Operette morali* ». E lo definisce dirittamente: « una natura in tutto e per tutto nobile, magnanima, ossequente solo alla verità, spregiante ogni fine particolare; un filosofo ed un dotto, il quale, sebbene unicamente e solo educato nell'antichità classica, e libero di preoccupanti influssi di studi indiani... pure è pervenuto alla stessa logica concezione del mondo, che forma il tratto fondamentale del brahmanismo, del buddismo e del suo sistema ». E come ha individuato l'uomo definisce tosto nettamente l'opera: « il poeta Leopardi non ha costruito alcun sistema scientifico. Egli si contenta di sviluppare in forma narrativa, dialogica e didattica le sue opinioni fon-

damentali sul problema della vita animale o del dolore, che con essa si identifica. Armato di una forza di osservazione infinitamente fine, e mai smussata dalla grande copia di dotte cognizioni da lui possedute, egli dimostra, nella vita e nelle aspirazioni dell'uomo e nel dominio dell'intera natura come sia penoso far parte di essa ». E più oltre: « un animo profondamente sensibile, fieramente provato dai dolori, uno spirito pieno di slancio, lungimirante, analizzante con acutezza e con conseguenza, sempre attingente dalla propria visione ». E questo ignoto tedesco ha un gusto eccellente: la prosa del Leopardi, egli dice, è: « assai prossima a quella così chiara e determinata dei Greci ». Perchè « mentre i dotti tedeschi di regola filosofeggiano così noiosamente, il nobile ed elegante italiano divide con Lei il privilegio di non essere mai nei suoi scritti noioso ». Nè minor lode dà ai *Canti*: « quelli che ho letti nell'originale mi hanno profondamente colpito. Uno spirito sublime alita in queste poesie di perfetta, bellissima forma: esse a volte mi richiamano alla intima, profonda melanconia di alcuni dei più celebri cori della tragedia antica ».

Forse in quegli anni non tutti i letterati italiani avevano compreso la grandezza del Leopardi come questo straniero; e ne avevano definito le caratteristiche geniali con eguale acutezza e precisione. « Verso e prosa in Leopardi, egli scriveva, si completano l'un l'altro mirabilmente. Solo con entrambi insieme si ha un'immagine fedele della sua grande per-

sonalità... Si può esitare, se Leopardi si debba collocare più alto come poeta o come filosofo. Io già inclino, sebbene non conosca ancora tutte le sue poesie, a credere che in lui prevalga il poeta ».

Incitato dall' entusiasmo del discepolo, lo Schopenhauer si affrettò a procurarsi le opere del Recanatese, che chiamava « il mio congiunto spirituale », e le leggeva e rileggeva « col più grande diletto », ma non concordava interamente col suo seguace: « La sua prosa, scriveva, mi piace più dei suoi versi: solo un paio di poesie hanno il mio pieno plauso ». E forse per reverenza al maestro anche il seguace finì per preferire le prose: « Per il grande amore ch'io ho pel nobile pensatore, anch'io preferisco adesso le sue prose alle poesie, mirabili invero, ma come i cori della tragedia greca, troppo cariche di riflessioni profonde, a scapito della loro leggerezza ».

* * *

Queste ed altre cose curiose intorno allo Schopenhauer, al Byron, (v'è un aneddoto delizioso sulla mancata presentazione di una lettera del Goethe al Byron, per parte dello Schopenhauer, pauroso dell'entusiasmo che il passaggio del Byron a cavallo, al Lido, a Venezia, aveva destato nell'amica che aveva insieme), al Wagner, al De Sanctis, si leggono in un libretto che Giuseppe di Lorenzo ha dedicato a quei grandi, desumendole per la maggior parte dal

carteggio dello Schopenhauer; ma insieme alle curiosità storiche ed alle informazioni letterarie, è anche sottilmente insinuato un problema. « Per una singolare coincidenza — conclude il De Lorenzo — questi tre grandi espositori, sotto diverse forme, del dolore del mondo, (Schopenhauer, Leopardi, Wagner) ignorati o scherniti ed avversati durante le loro rispettive giovinezze, divennero celebri verso la fine della loro vita; e dopo la loro morte si vanno sempre più innalzando con giri ampi, sicuri, maestosi, in quel cielo dove da millenni sopra gli altri come aquila vola il fondatore delle quattro sante verità, del dolore, dell'origine del dolore, della fine del dolore, della via per la fine del dolore del mondo, il santo, perfetto Svegliato, Gotamo Budda ».

Ecco: sul buddismo dello Schopenhauer e del Wagner ci sarebbe molto da dire; sul buddismo come sentimento e non come dottrina, perchè evidentemente in questo caso è il sentimento solo che conta: le religioni o le morali valgono in quanto sono dimostrate con l'esempio personale; senza di che non sono religioni o morali, ma giuochi di intelligenza ed esercizi da tavolino. Ora la vita del Wagner e dello Schopenhauer non è precisamente un esempio di ascesi buddistica. Non è senza un sorriso che si nota che in questo stesso libretto in cui ci si dipinge l'anima dello Schopenhauer innalzantesi a volo sulle tracce del santo Gotamo, poche pagine innanzi ci si racconta con le sue stesse parole la sua inquietudine di far conoscere il Byron all'amica per

timore che gli facesse un brutto scherzo: « ebbi paura delle corna ». Nè senza sorriso si può pensare al Wagner, nonostante che sul termine della sua vita avesse meditato di fare del Budda il protagonista dei suoi *Penitenti*. Vien da ricordare le ironie del Nietzsche. Ma forse il ravvicinamento è più opportuno pel Leopardi? Dobbiamo dunque credere alla possibilità che la dottrina leopardiana dell'inevitabilità del dolore potesse trovare una foce nell'estasi buddistica?

Ci aveva pensato anche il Doss. « È assai istruttivo (scriveva allo Schopenhauer) osservare come Leopardi nello scavo della miniera della verità, porta la sua galleria, che parte dalla classica antichità, con decisione e fermezza direttamente incontro alla Sua, proveniente dalla concezione indiana del mondo, solo guidato dalla bussola del vero dolore mondiale; fin che all'ultimo, solo ancora una sottile parete divide gli infaticabili minatori, e pare già, dal lato di Leopardi, di sentire i colpi di martello, che Ella così vigorosamente batte nei capitoli sull'ascetismo ».

Ma il Doss aveva compreso perchè il Leopardi si fosse fermato e perchè quella sottile parete non fosse caduta. « Ma è questa divina tristezza, continuava, che dà allo stoicismo di Leopardi (se si eccettuano poche poesie, dialoghi e i « Pensieri », in cui egli si presenta con crudezza timoniana) uno smalto speciale, una vernice delicata, quasi buddistica, scaturente anche in lui dalla coscienza (*Parerga* II, 234) « che veramente ci converrebbe meglio una tutt'al-

tra esistenza che questa nostra cenciosissima, caduca vita individuale, piena di miserie »; così che Leopardi si distingue propriamente da Lei solo pel dubbio; se la morte ci possa condurre a quell'altra specie di esistenza; mentre Ella, con le religioni di Buddha e di Cristo, ne ha fiduciosa speranza: con che Ella certo entra inevitabilmente nel campo del misticismo, od almeno dell'illuminismo, innanzi alla cui indeterminatezza — altri direbbero « romantica » — si arresta il senso antico di Leopardi ».

* * *

Aveva visto bene. No; se anche il Leopardi avesse potuto conoscere la filosofia dello Schopenhauer, come augurava il Doss, non sarebbe stato indotto ad abbracciare il misticismo buddistico. C'era qualche cosa che gli impediva di accettare quell'« indeterminatezza romantica » ed era proprio quel suo « senso antico ».

Era troppo greco. Io ho spesso pensato che egli avesse nelle vene il sangue di quelle genti preelleniche che all'alba dell'età del ferro vennero dal Peloponneso a colonizzare il Piceno; secondo appare dalle moderne risultanze archeologiche, o di quelle altre più veramente greche che in tempi posteriori le seguirono. Era troppo greco, e in fondo il suo atteggiamento di fronte alla vita ed alla natura era quello stesso dei poeti greci, come bene dimostrò il

Cesareo nei « Precursori Greci del pessimismo ». Se egli dette al pessimismo individuale di quei poeti un carattere sistematico ed universale, se egli ne estese i limiti e ne trasse tutte le logiche conseguenze dottrinali, fu nella sua morale pratica perfettamente coerente con loro. Non predica mai la fuga dinanzi al dolore, ma anzi l'energica lotta. Il suo Bruto che si pompeggia indomito scrollando la tiranna destra dal fato, il protagonista di *Amore e Morte* che si mostra « erta la fronte, armato e renitente al fato » ripetono il virile atteggiamento di Archiloco: « cuore travolto da mali insopportabili, opponi saldo il petto alle insidie nemiche »; è il « da forti soffrite, alieni da pianti femminei ». È la virile morale tragica greca della resistenza e della lotta contro il fato, opposta alla, direi, femminea, (per quanto negata alle donne), morale indiana della non resistenza e della rinuncia. È lo spirito greco per cui Achille, pur dopo la breve e crucciosa esistenza, preferirebbe essere garzone di un uomo mediocre, ma vivo, piuttosto che re delle ombre; è lo spirito greco che legato tenacemente alla realtà cerca, non in un immaginario al di là, ma nella realtà stessa il campo delle sue possibiltà più alte, e perciò riesce a renderla quasi divina; che per poter adorare gli Dei in forma di bellezza li alleggerisce della responsabilità più grave, per consegnarla ad un imperscrutabile Fato.

In fondo la poesia del Leopardi, anche quando appare più scettica, è informata a questa morale e-

roica. È il suo suggello greco: è ciò che divide e dividerà sempre l'Europa dall'Asia. E per fortuna. È a quella virile tristezza tragica che accetta la lotta anche sapendo che è dura e straziante, e cerca rifugio all'inevitabile dolore nella rappresentazione artistica del suo dramma vitale, che sola può purificarlo e trasformarlo in dolcezza e conforto, che dobbiamo i capolavori della nostra arte. La dottrina della fuga dinanzi al dolore, dell'annullamento volontario, dell'estinzione totale di sè non poteva produrli e non li ha prodotti. Un Leopardi che affermi la dolcezza ineffabile dell'estinzione delle passioni, dei desiderii, delle voglie, d'ogni legame col mondo, d'ogni amore per alcuna cosa, d'ogni sete, d'ogni attaccamento, d'ogni passato, d'ogni futuro, d'ogni presente, d'ogni speranza, non possiamo immaginarlo. Per lui sarebbe stata, ed era, com'è, morte, cessazione di sofferenza, e non vita perfetta e beatitudine suprema.

(1923).

## L'EREDITÀ DI BAYREUTH

C'era della gente fra noi che si preoccupava di un pericolo non lontano; che, cioè, conclusa la pace fra i popoli europei straziati da quattro anni di guerra, un autore tedesco, un certo Wagner, tornasse a signoreggiare nostri teatri e vi avesse non solo la sua parte di applausi, ma gli applausi maggiori.

Era un pericolo reale ed era una preoccupazione legittima. Il genio è un ospite incomodo: lo si caccia dalla porta e rientra per la finestra. È il più incomodo degli ospiti: non se ne può fare a meno, ma umilia continuamente quelli di casa. Renderlo meno accetto alla folla, cercando di sminuirlo? È una impresa lunga e difficile e, a conti fatti, disperata. Poichè tutti si sono avvezzi alla sua presenza, non ci sarebbe che un rimedio: trovargli un sostituto; ma non è cosa agevole: in arte i surrogati sono anche più difficili che nell'alimentazione: l'esperienza di questi anni di guerra ce l'ha insegnato.

C'era chi pensava di aver trovato il rimedio: invece di un genio solo prendiamo una mezza dozzina di begli ingegni. Era una soluzione ingannevole. Nè

due, nè quattro, nè dodici, nè ventiquattro ingegni sommati insieme costituiscono un genio. Cinque Debussy non formano un Wagner più che non sette Petrarca rappresentino un Dante.

Penso che non ci sia rimedio. Per liberare l'Italia dall'incubo di un genio musicale germanico non c'è che un mezzo solo: aspettare che nasca un genio musicale italiano, non minore; ma italiano, non francese, perchè sarebbe una strana italianità musicale, un'italianità francese. E per intanto i musicisti italiani che nobilmente anelano di redimere l'arte nazionale dall'influenza di un genio straniero farebbero bene a non toglierne in prestito le forme, i colori, i procedimenti, ed anche, come spesso avviene, le idee; il loro apostolato avrebbe una purezza maggiore ed il pubblico non si troverebbe nel caso di dover preferire l'originale.

Tale è il problema per coloro che considerano l'arte come doverosamente connessa con la nazionalità: per gli altri molti pei quali l'arte spazia al di sopra delle barriere nazionali il problema è diverso; è più ampio e più grave.

* * *

Mezzo secolo di esperienza ha dimostrato ad usura l'infecondità della formola wagneriana, se anche troppi autori musicali italiani trovino più comodo far orecchie da mercante. Non si cammina sulle or-

me di un Wagner più che non si cammini su quelle di un Dante o di un Michelangelo. Cioè non ci possono saltellar dentro che le scimmie. La fecondità del genio ha questa prerogativa: di render sterili le proprie formole, per la semplice ragione che ne ha recato all'estremo limite le interne energie di svolgimento.

È vero per tutti, ma è, più che per ogni altro, vero pel Wagner. Non so qual altro fra i grandi riformatori dell'arte abbia recato le proprie opere a un tal grado di perfezione esterna, di fluente ricchezza e di impeccabile armonia di elaborazione: ci son creatori che lasciano opere sublimi con parti appena sbozzate, con errori, lacune, ingenuità, ruvidezze: il Wagner ha signoreggiato così compiutamente la tecnica e la materia sonora che, se mai, ha peccato per eccesso di abilità, non mai per difetto. È da questa ingegnosità di procedimenti, da questa perfetta sapienza che nasce il pericolo maggiore per i seguaci: inevitabilmente son tratti a svolgere il principio informatore, e non s'accorgono che è stato già svolto forse al di là della sua possibilità, o per lo meno del suo equilibrio.

Ciò che nel Wagner era giunto ad una maturità che ai più severi può sembrare già un principio di decadenza, fu assunto come punto di partenza dai seguaci. Si comprende: era l'unica cosa imitabile. Nessuno, poteva permettersi l'invenzione tematica, l'irraggiungibile potenza del genio, ma qualunque colto allievo di conservatorio poteva rifare di sui

modelli, l'orchestrazione wagneriana. Anzi, per crearsi una qualche parvenza di personalità, i seguaci furono indotti a strafare, cioè a renderla più complessa, più merlettata. Ne nacque quel tessuto sonoro variegato all'infinito che ottiene le maggiori lodi dai critici musicali anche quando debbono riconoscere che « l'invenzione melodica è debole », che « l'originalità è scarsa », che « la personalità è nulla »; ne nacque quello sproposito logico per cui può avvenire che le vicende di un *cow-boy*, o le ansie gelose di una cortigiana siano commentate con un frastuono da far pensare alla lotta esiodea fra gli dei e i titani; poesia nelle mani del Wagner, non è più oggi in quelle dei suoi imitatori che una pesante rettorica.

* * *

Sono certo che se un riformatore verrà, romperà il cerchio chiuso di questo procedimento; penso che in una semplicità estrema di mezzi sonori cercherà una nuova virtù espressiva; penso che rifiuterà quell'impiego quasi continuo di tutta la compagine orchestrale, per non adoperare invece che lo strumento o il gruppo di strumenti che sentirà strettamente necessari alla suggestione più caratteristica del fantasma musicale; penso che avrà il coraggio di ripudiare la variegatura obbligata del tessuto armonico perchè troverà nell'unità di timbri effetti più semplici ma più profondi; immagino che non ci terrà

affatto all'equilibrio esteriore del commento orchestrale, ma lascierà dormire se sarà necessario, e sarà certamente, magari per un atto intero certi gruppi di strumenti. Penso anche che riformerà l'orchestra, che abbandonerà alcuni strumenti, che ne muterà di tono altri, e se non giungerà a crearne di nuovi, ne esumerà di disusati: come non preferire la vecchia viola d'amore dalla calda voce al nostro stridulo violino?

Che cos'è che ci ha così profondamente commossi, anni a dietro, ascoltando *Pelléas et Mélisande*, se non il presentimento di una suggestione musicale, più espressiva nella sua semplicità? Non era la soluzione definitiva, erano bagliori di una visione a cui era mancata la strapotenza del genio. A me è accaduto di sentire nella *Dannazione di Faust* del Berlioz, contemporanea del *Tannhäuser* e di quattro anni anteriore al *Lohengrin*, in certe scene che passano inosservate, traccia di un commento orchestrale infinitamente più semplice, ma acutamente caratteristico e sanamente espressivo, e mi son chiesto se da quegli accenni non prenderà un giorno qualche altro le mosse. E questo ignoto vi cercherà certamente quell'equilibrio fra le voci e l'orchestra che nelle opere di Wagner non esiste che sulla carta, perchè qualunque wagneriano sincero deve confessare che, se nelle esecuzioni italiane l'orchestra soffoca quasi completamente le voci, e rende inintelligibile la parola, in quelle tedesche, per non soffocare le voci, si soffoca l'orchestra, sino

a togliere allo strumentale metà dei suoi effetti e della sua anima vibrante.

Sì, io penso che un futuro genio musicale attuerà queste ed altre riforme, e mi auguro naturalmente che sia un genio italiano, sebbene per ora non lo vegga spuntare all'orizzonte, nemmeno in veste di precursore. E se ha da essere un genio italiano voglio sperare che non limiterà il suo raggio di azione alle novelle californiane ed ai drammi del Gran Guignol; voglio sperare che abbia ad accorgersi che nel patrimonio poetico delle genti mediterranee v'è un tesoro di poesia non minore di quello trovato dal Wagner nelle saghe germaniche.

(1918).

## IL TESORO MEDITERRANEO

L'altra sera riudendo quell'*Oro del Reno*, che è come la pietra di paragone fra l'intelligenza vera della poesia wagneriana e quella soltanto apparente, mi è tornata in mente una vecchia domanda: che cosa sarebbe la Tetralogia se il Wagner, invece di assumere ad argomento del suo dramma ciclico la saga centrale delle genti germaniche, si fosse volto a quella delle genti mediterranee?

Non so se altri ci abbia mai pensato. Io ci ho pensato tante volte; ci ho pensato una volta più intensamente che ogni altra. A Micene, sulla soglia della reggia degli Atridi, dinanzi a quella formidabile visione di poesia eroica che è la Porta dei Leoni, testimonianza storica di una realtà che pare leggenda favolosa, un nome solo mi venne alle labbra: Wagner soltanto, mi dissi, avrebbe potuto con la sua arte evocare dal suo passato il dramma gigantesco che sanguinò fra queste mura.

La domanda può parere oziosa agli adoratori dei fatti compiuti, o come si dice ora con armoniosa parola, dello storicismo; ma non è tanto. Non è soltan-

to una possibilità vaga: Wagner pensò proprio per un istante, più che per un istante, ad evocare quella poesia.

Tra il '46 e il '48, compiuti *Tannhäuser* e *Lohengrin*, il Wagner, in cerca di temi, ondeggiò irresoluto fra un « Federico Barbarossa » ed un « Gesù di Nazareth », fra un « Wieland, il fabbro » ed un « Achilleus ». Poi invece si volse risolutamente ad un « Siegfried ». Da esso doveva nascere per logico sviluppo la Tetralogia dell'« Anello del Nibelungo ».

Perchè mai l'uomo che aveva meditato di attingere la poesia del suo dramma all'*epos* omerico si volse poi a quello delle genti germaniche? È facile rendersene ragione.

* * *

Si dice comunemente che quella scelta è dovuta alla sua preoccupazione di dare alla Germania un dramma musicale eminentemente nazionale. È una giustificazione che egli enunciò od accettò molto più tardi quando col suo acuto senso pratico vide la convenienza di lusingare l'amor proprio dei suoi conterranei e di conciliarsi il favore dei protettori coronati; nel '48 troppo era ancora internazionalista ed anarchico per far del nazionalismo artistico; era sopratutto troppo artista per esserne schiavo; e ne dette la prova scegliendo più tardi la leggenda di Tristano e quella di Parsifal le quali, benchè riela-

borate da poeti tedeschi, sono, ed egli non lo ignorava, puramente francesi.

C'erano ragioni più essenziali e più artistiche. Innanzi tutto egli si poneva con ciò sopra una solida base etnica, attingeva i suoi elementi poetici al fondo stesso dell'anima della sua razza; si riallacciava alle immaginazioni dei suoi antichi progenitori; veniva cioè a porsi in una immediata risonanza di sensi e di fantasie. In secondo luogo si trovava fra mano una materia poetica quasi vergine, cioè non sfruttata nè musicalmente nè letterariamente da altri, una materia che, non avendo ricevuto ancora che un'elaborazione rudimentale dai rapsodi antichi, si prestava ad un'espressione letteraria nuova, una materia ricca di colore, profonda di poesia fantastica, meravigliosamente propria ad essere integrata da un nuovo linguaggio musicale, da una nuova arte musicale che voleva con nuovi coloriti, nuove profondità armoniche, suggerire sensazioni nuove. Infine nel fondo di quella leggenda egli scopriva il germe di un pensiero filosofico che rispondeva alla sua crisi interiore, un germe che gli apriva la possibilità di svolgere drammaticamente una tesi morale e sociale che gli era cara e che gli pareva persino più importante che la pura bellezza della sua poesia.

Non aveva torto. Se Heine disse che « il canto dei Nibelungi è scritto in una lingua di pietra e le sue strofe sono blocchi rimati », se la disse un'epopea in cui si agitano passioni di giganti, ben più si dovrebbe dire dell'Edda e delle altre versioni primitive del-

la saga di cui il poema germanico dei Nibelungi non è che una elaborazione medioevale attenuata, e il Wagner con profondo acume artistico risalì alla redazione più antica. Ma forse non ne trasse tutto il profitto possibile. Vi sono nell'Edda scene di una violenza tragica, accenti di una sublimità eroica, come quelli della morte di Brunilde o del pianto di Gudruna, che non si ritrovano nella sua elaborazione drammatica. Preoccupato di dare alla sua azione un substrato filosofico, un intendimento etico, gli avvenne, come a Dante, e più che a Dante, di sacrificare talvolta la pura poesia drammatica all'elemento dottrinale: e come in Dante, e più che in Dante, ne sentiamo talora il peso, pur non potendo negare che senza quell'elemento, se l'opera sarebbe più bella ed armonica, il suo orizzonte sarebbe meno vasto.

* * *

La saga delle genti mediterrane, dall'assedio di Troia al ritorno di Ulisse, non offriva ad un poeta della musica drammatica questo vantaggio. Innanzi tutto aveva ricevuto da Omero una elaborazione letteraria infinitamente più colta: aveva guadagnato in armonia di proporzioni ciò che aveva perso di forza barbara e di violenza selvaggia, e consentiva perciò minor libertà ad un'elaborazione nuova; le figure avevano acquistato contorni precisi, un atteggiamento già plastico; non per nulla l'elaboratore del ciclo

delle leggende achee (e forse cretesi) era un uomo della razza che doveva dar Fidia e le sculture del Partenone. Anche in essa non mancava nè l'elemento divino nè quello fantastico, ma l'olimpo mediterraneo non aveva gli sfondi di tenebre e il mistero pauroso di quello del settentrione; la natura fisica, illuminata dal sole meridionale vi era meno selvaggia e nemica. Infine, dai casi di quella leggenda epica non era possibile trarre alcun significato filosofico, alcun insegnamento morale: gli dei non vi erano minacciati di alcun crepuscolo; nè il mondo doveva rinascere per un catarsi qualsiasi: non vi era che la poesia tragica delle azioni umane soggette alla fatalità della sorte.

* * *

La scelta del Wagner si spiega ed appare legittima: Achilleus fu vantaggiosamente sostituito da Siegfried; e nondimeno non è illecito od impossibile immaginare che cosa poteva essere una elaborazione wagneriana dell'*epos* mediterraneo.

È strano come questo tesoro di poesia leggendaria, l'unico, o quasi, delle genti meridionali, abbia scarsamente attratto i musicisti. Non mancano nel passato i melodrammi dedicati ad Achille, a Paride, a Circe, ad Agamennone, ad Ulisse, a Cassandra; l'insieme della leggenda non fu affrontato da alcuno fra i moderni. Il Berlioz nella *Prise de Troie* e nei *Troyens à Carthage* si attenne più a Virgilio che ad

Omero, e il Bungert nella sua trilogia: *Circe, Nausica, Ritorno d'Ulisse,* soltanto all'Odissea, mentre Strauss nell'*Elettra* assunse il solo episodio del ritorno di Agamennone: è lecito pensare che cosa poteva diventare l'intera materia epica nell'opera ciclica di un Wagner, perchè solo ad un Wagner, cioè ad un genio, era permesso estrarre da quella sostanza epica tutta la sua potenza di poesia e caratterizzarla definitivamente con l'espressione musicale.

* * *

Sì, benchè meno circonfusa di un'atmosfera fantastica, benchè più plastica, quella sostanza poetica poteva offrire ad un Wagner scene di straordinaria poesia e accenti di sublimità tragica non minori e forse maggiori di quelli che gli vennero dalla saga germanica: ed il vivace naturalismo del suo istinto poetico lo avrebbe indotto a spogliare gli eroi della leggenda classica di quella dignitosa compostezza statuaria che, pel riflesso della plastica greca, essi assunsero nelle trattazioni letterarie e musicali dei moderni: egli sarebbe disceso nel cuore della loro umanità e li avrebbe coloriti con intimità nuova.

È la sua opera stessa che ce ne porge la traccia e la certezza. Chi ha rappresentato Siegmund alla vigilia della lotta mortale e Siegfried ai piedi del tiglio, quali accenti avrebbe trovato per Achille, a cui la madre annuncia la morte vicina! E chi scrisse l'addio di Siegfried a Brunhilde, quali colori avrebbe

trovato per quello di Ettore ad Andromaca! Quando si pensa all'altezza tragica di scene come quelle di Andromaca che dalle mura vede il corpo dello sposo trascinato dal carro del vincitore, di Priamo, che viene a richiedere ad Achille il corpo del figliuolo ucciso, e alla vista di quell'angoscia Achille piange per la sua propria, di Agamennone, colpito a mezzo del festino, al suo ritorno da Troja, dalla moglie adultera e dall'amante, « come un bue alla mangiatoia », mentre udiva la voce lamentosa della figlia di Priamo, di Cassandra, che la perfida Clitemnestra sgozzava al suo fianco, un rimpianto cocente ci assale perchè chi sa quando potrà sorgere un genio della musica drammatica capace, come il Wagner, di integrare quella sublimità tragica con l'incanto di una poesia musicale non meno grande. Perchè egli che dal poema letterario medievale dei Nibelungi era risalito accortamente alla verginità eroica tanto più intensa della saga primitiva, non avrebbe commesso l'errore di parecchi poeti e musici moderni che invece di risalire ad Omero si volsero ai tragici greci, cercarono cioè la materia epica in un'elaborazione letteraria, più colta, raffinata e diffusa, e perciò meno propria all'integrazione musicale. Senza contare che se in questi le passioni vi avevano uno svolgimento più lirico ed ampio, se le situazioni vi erano più ingegnose e ricche, la verità umana fondamentale era minore, perchè in nessun poeta, antico o moderno, i caratteri hanno una più formidabile verità umana che in Omero, una verità formi-

dabile e insuperabile perchè ingenua, attinta alla natura, con incomparabile rettitudine di visione, senza alcuna tendenziosità filosofica od etica, pura e terribile. E non questo soltanto. C'era anche un vantaggio verbale. La dizione omerica è così sobria e sintetica che un poeta-musico non avrebbe avuto che da estrarne le frasi per ottenere una trama verbale adatta al recitativo drammatico.

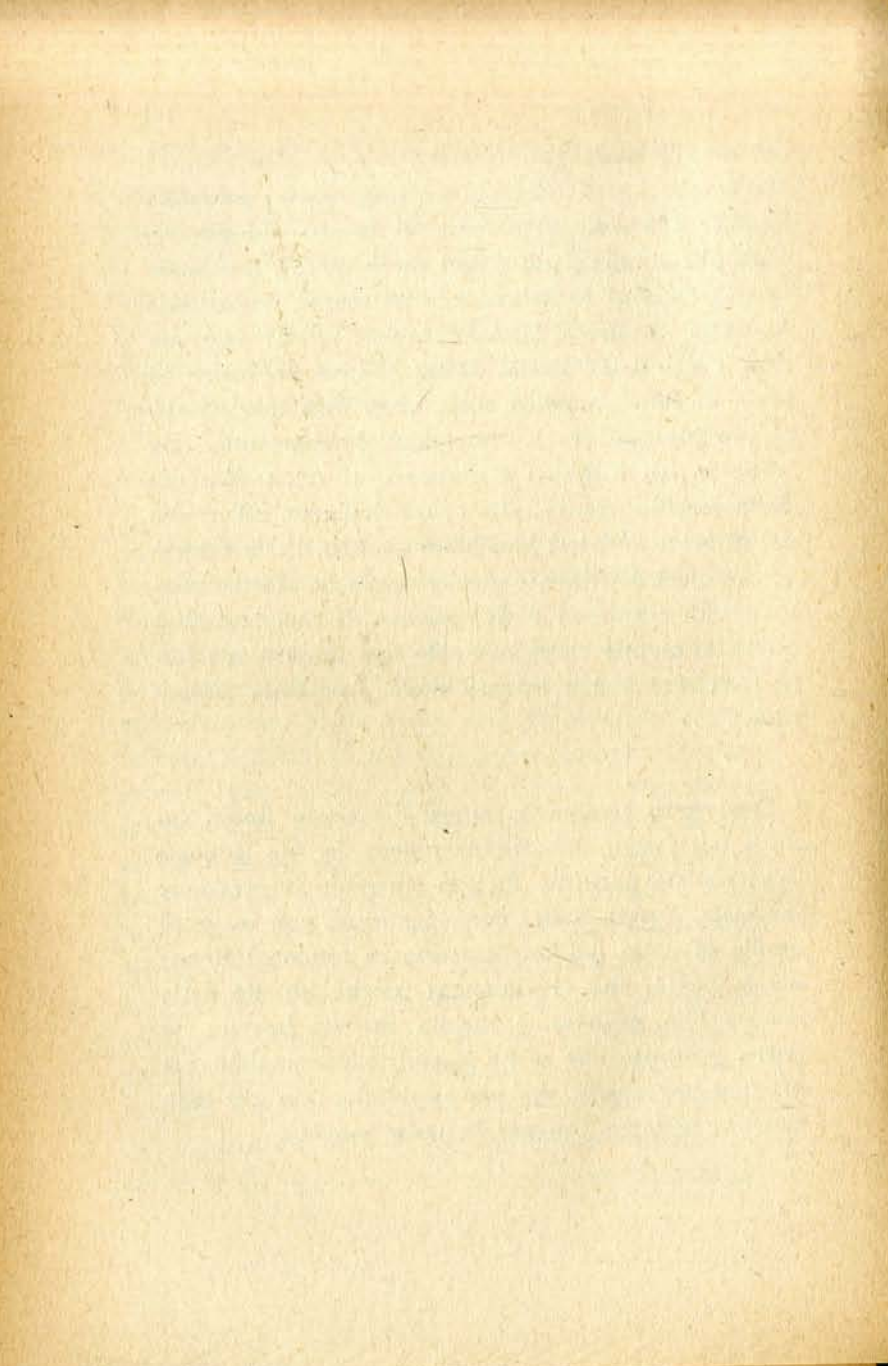
* * *

L'Iliade gli avrebbe offerto una tragicità gigantesca, l'Odissea superbe pitture musicali di ambiente marino e una varietà incomparabile di scene caratteristiche. Quando io ascolto l'infinito fluttuare delle acque del Reno e il canto delle ondine, quando vedo la scena dello speco dei Nibelungi e l'apparizione di Erda, io non posso non pensare che cosa poteva essere nella creazione musicale wagneriana il canto delle sirene, la caverna di Polifemo, la casa di Circe. E mi domando se v'è nella Tetralogia una scena che per poesia drammatica sia uguale a quella in cui il duro eroe, accolto dal re dei Feaci, ascolta, durante il banchetto e ancora ignoto, Demodoco, il cieco aedo, cantare l'assedio di Troja e le sue proprie gesta, e copertosi il viso con la tunica piange silenziosamente. E quali elementi di poesia fantastica gli porgeva la scena di Ulisse che fra le tenebre del paese dei Cimmerii evoca dall'Ade il popolo dei morti, e gli appaiono la madre e le ombre dolenti

dei grandi compagni, Agamennone, Achille, Aiace! Ma nessun poeta della musica drammatica potrebbe sognare una serie di scene e di quadri più pittoreschi, più animati, più ricchi di colore, di movimento e avvincenti lo spettatore con stretta irresistibile fino alla catastrofe finale, di quelli offerti dagli ultimi canti dell'Odissea. Dallo sbarco di Ulisse in veste di finto mendico sulla terra dell'isola natale, al suo ingresso fra i Pretendenti banchettanti, alle scene in cui è deriso e percosso, al riconoscimento della vecchia nutrice, alla prova dell'arco, all'eccidio dei Proci uccisi nel banchetto cruento dalle freccie vendicatrici dell'eroe, è un crescendo di effetti drammatici di tenerezza e di violenza di una teatralità quasi fin troppo ricca, non solo non minore, ma forse maggiore e più intensa della Tetralogia germanica.

* * *

Quel gran tesoro di poesia è rimasto finora intatto nel fondo del Mediterraneo; la sua potenza drammatica, passibile di una stupenda integrazione musicale, è stata finora come ignorata, non meno di quella favolosa dell'oro nascosto in fondo al Reno; ma è meglio che vi rimanga: poichè un dio della musica l'ha negletta, è meglio che sia lasciata da parte, piuttosto che se ne impadronisca qualche nano, non per amore, ma per cupidigia, non per esaltarne la bellezza, ma per batterne moneta.

(1922).

## IL RITORNO DELLA DANZA ANTICA

Vedendo, sere addietro, sul palcoscenico di un teatro, un saggio di interpretazioni plastiche del ritmo musicale, seguendo con gli occhi quegli agili corpi femminili, liberi e nudi nelle vesti succinte e pure casti e severi come non appaiono di solito quelli costretti nelle maglie e nei gonnellini di garza della danza tradizionale, un ricordo di adolescenza mi sorse in mente.

Io leggevo in quegli anni l'« Opera e Dramma » del Wagner, con acceso entusiasmo per quel vangelo dell'arte nuova; ma v'era un punto che non potevo accettare senza ripugnanza, ed era quel passo in cui, delineando appunto le basi dell'« opera d'arte dell'avvenire », il maestro indicava nella integrazione della poesia, della musica e della danza la completa rappresentazione artistica. Anche maggiore era il mio disagio leggendo più oltre che alle sinfonie del Beethoven mancava la mimica per realizzare la piena immagine della vita ideale.

C'era di che. Se io pensavo di rivolgere all'interpretazione della musica beethoveniana o all'integra-

zione dell'opera d'arte wagneriana quella coreografia teatrale che mi era presentata solitamente come « danza », se io immaginavo di veder interpretare lo scherzo dell'Eroica o l'allegretto della Settima, o raffigurare l'orgia dionisiaca del Venusberg da una adiposa ballerina afflitta da steatopigia, stretta in un busto ligneo e fasciata di maglie color carne, nonchè adornata attorno ai fianchi da un voluminoso alone di tulle; se per compier la scena le davo a compagno un ballerino, che, vestito di bianco come un cuoco, con un goletto schiacciato e una cravattina rossa, girava come una trottola sopra un piede, menando in giro l'altro a gamba tesa, finchè si arrestava colto da capogiro, gli applausi scroscianti del loggione e i « brava! » e « bravo! » degli abbonati protesi dai palchi di proscenio non mi impedivano di sentire l'orrenda profanazione di quel miscuglio.

Solo più tardi, dinanzi a una vetrina di statuette di Tanagra o di Mirina in qualche museo archeologico, dinanzi alle baccanti seminude fra i veli fluenti e frenetiche nell'impeto dell'orgia, di qualche scena di vaso greco a figure rosse, dinanzi alle menadi danzanti di qualche bassorilievo ellenistico, io compresi quale profondo elemento di bellezza gioconda o tragica potesse essere la danza, e come potesse essere degna di interpretare plasticamente il più elevato lirismo della musica pura.

* * *

Ma per intuire una verità così semplice occorsero alcuni secoli. La danza che nell'antichità classica era stata una mirabile armonia di atteggiamenti ritmici, si era ridotta ai tempi nostri a un miserabile meccanismo di virtuosità ginnastiche, di passettini ridicoli, di piroette goffe, di smorfie affettate e melense, di costumi grotteschi: parallelamente alla degenerazione del melodramma era avvenuta la degenerazione orchestica: alle fioriture, ai trilli, ai gorgheggi, cioè alle virtuosità vocali, prive di qualunque ragione espressiva, dei cantanti, rispondevano le fioriture, i passetti in punta di piedi, le rotazioni meccaniche, spoglie di qualunque ragione espressiva dei danzatori: il corpo umano era ridotto ad una trottola, ad un automa geometrico, ad un burattino di legno con un numero fisso di gesti: dell'infinita varietà mimica di cui è capace, dei suoi ondeggiamenti, delle sue flessibilità, della sua nervosa bellezza, la coreografia tradizionale per cui delirarono i nostri padri ed i nostri nonni, era diventata completamente inconscia, testimonianza spietata dello scadimento del gusto e dello smarrimento d'ogni nobiltà nell'arte dei mezzi plastici espressivi. Se vi si aggiunga la melensaggine degli argomenti, la pompa sgargiante degli scenari, la goffaggine dei costumi, l'inanità fragorosa di una musica da circo equestre,

si avrà nell'« azione coreografica » che avvelenò la nostra infanzia e la nostra gioventù un monumento di cattivo gusto e di abbrutimento estetico. Al paragone, le umili danze figurate dei contadini, quali si erano conservate nelle campagne di paesi sottratti all'azione livellatrice della modernità, erano prodigi di mimica espressiva e di bellezza pittoresca.

* * *

La redenzione fu un'opera individuale. Cominciò un' americana, la Loïe Fuller a rompere il giogo, creando quella bellissima cosa che fu la danza serpentina. Era un riflesso greco, ma un riflesso solo. Un'altra americana, Isadora Duncan, ambì di attuare una riforma più vasta. Innamorata dell' antichità classica, colta di musica, pensò di rievocare la ricchezza di espressione e la nobiltà armoniosa delle danze greche. E cominciò col riformare classicamente il costume. Non più maglie aderenti che contraffanno con una grossolana illusione di colore la nudità e tolgono alla forma il carattere, ma piedi e gambe nude; non più il busto-corazza e il goffo gonnellino di tulle, simile a un piumino da cipria, ma una semplice tunica ondeggiante; non più la musichetta di un capobanda, ma Chopin, Weber, Beethoven; non più le piroette sempre uguali, ma l'infinita ricchezza di una mimica modellata sul ritmo ed atteggiata da un mutevole bisogno di espressione

suscitato nello spirito dalla diretta commozione musicale.

In principio destò, naturalmente, scandalo e risa, ma la purezza austera di quella danza ebbe facile ragione delle accuse di indecenza, le quali movevano, come sempre avviene, dai libertini peggiori, quelli dissimulati, da coloro che sono soci zelanti delle associazioni per la tutela della pubblica moralità, ma che aguzzano gli occhi e il binoccolo su qualunque maglia tondeggiante compaia in uno spettacolo teatrale. Ed ebbe imitatrici: Maud Allen, Rita Sacchetto ed altre. Ma era pur sempre un tentativo individuale, isolato. Un animoso spirito ginevrino, Jacques Dalcroze, ebbe pel primo l'idea di assumere quel principio come cardine di una nuova scuola di danza e di codificarlo in un sistema; e lo chiamò « ginnastica ritmica ».

Penso che ad alcuni quella nuova figurazione mimica sia riuscita alquanto agra. Quel complesso di atteggiamenti plastici contenuti in uno stile misurato e alquanto rigido, e di passi di danza che non esorbitano mai da una linea decorativa severa, può parer povero. Per chiunque abbia qualche iniziazione archeologica è una gioia profonda veder rivivere nella grazia di creature viventi la severa nobiltà di atteggiamenti che non credevamo di poter vedere mai, se non nelle scene schematiche dei vasi attici e nella fissità dei bassorilievi ellenistici; ma certo quella mimica rappresentativa può parer insufficen-

te a « interpretare » plasticamente un allegretto di Beethoven o una fuga di Bach.

La colpa non è del Dalcroze, il quale non ha preteso di trovare con le sue ventiquattro posizioni una chiave mimica capace di rendere ritmicamente e compiutamente l'etere lirico di qualsiasi creazione musicale. Anzi, egli non ha pensato che a creare una « ginnastica ritmica » atta ad educare lo spirito ed il corpo con un senso di armonia che dall'antichità greca in poi era andato perduto, e ci è riuscito. I brani musicali che le sue allieve interpretano sono il mezzo, non lo scopo.

Ma all'infuori di questo scopo modesto di educare il cervello a percepire il ritmo ed il corpo a muoversi con armonia ritmica agile e nobile, io penso che possa esistere un campo infinitamente più vasto e complesso. Il sistema Dalcroze è come chi dicesse una grammatica mimica; ma come ognun sa, tra la grammatica e la creazione letteraria esiste uno spazio immenso: le figurazioni dalcroziane sentono ancor troppo l'applicazione di regole grammaticali, donde quel senso di rigido e di compassato che a lungo andare può dare un senso di noia. Il sistema Dalcroze è una grammatica ed una scuola, ma qualunque artista abbia ad esprimere un suo sentimento deve liberarsi dalle regole della grammatica e dai ricordi di scuola: deve creare da sè la propria sintassi ed il proprio stile. E ad un'artista che sapesse far della danza nuova una cosa sua sarebbero allora possibili quelle vere e complete in-

terpretazioni plastiche di brani musicali che ora possono parere insufficienti. E per ciò raggiungere dovrebbe abbandonare il severo scenario monocromo che alla ginnastica ritmica può bastare, e chiedere alla fantasia di artisti scenografi la suggestione formale e cromatica di un ambiente storico o presente, reale o irreale, ed a quella dei musici una musica propria.

* * *

È ciò che è stato fatto, con caratteri nazionali, da quel gruppo di artisti slavi, per lo più di origine semitica, che ha inscenato nei « balli russi » un nuovo indirizzo della coreografia teatrale. Al convenzionalismo melenso ed ebete della danza tradizionale essi hanno sostituito una perversità sottile ed una violenza selvaggia, quali potevano rampollare da nature sensuali di asiatici, i quali hanno percepito attraverso la tradizione bizantina, conservatasi fra gli slavi più viva che presso di noi occidentali, il senso naturalistico del paganismo ellenico. Un decoratore di genio, Léon Bakst, ha fornito a questa danza orgiastica scenari e costumi di una freschezza di invenzione e di colore quale non s'era vista prima nella scenografia teatrale, e i balli russi trionfano da un decennio sulle scene europee con una libertà e varietà di movenze ed una ricchezza di espressione appetto alle quali la ginnastica ritmica del Dalcroze può parer povera e ingenua.

Ma non è detto che l'avvenire della danza debba esser vincolato al severo stilismo arcaico del maestro ginevrino o alla sensualità sfrenata e decadente dei più audaci rinnovatori slavi. La danza moderna può assumere altre modalità non meno legittime, purchè sia atteggiata da anime di artisti ugualmente sensibili alla bellezza del ritmo e del gesto. Basta che ne sia compreso lo spirito informatore, il quale è reazione al convenzionalismo meschino ed alla goffaggine estetica della coreografia tradizionale e ricerca di una fresca intensità espressiva, ricerca che ha dovuto risalire a quelle origini elleniche, alle quali bisogna pur sempre far ritorno, quando le forme infiacchite dell'arte rendono necessario un lavacro in una visione più fresca e armoniosa della bellezza plastica e delle sue possibilità ritmiche e mimiche.

(1920).

## VERMEER VAN DELFT E IL SENSO COSMICO

Vi è molta gente, anche colta, che si vergognerebbe di non conoscere il nome almeno di Cimabue e di Guido Reni, di Murillo e di Poussin, di Dürer e di Teniers, e che, sentendo nominare con entusiasmo un certo pittore Vermeer, inarca le ciglia con uno stupore più grave di quello che colse il prevosto manzoniano quando si abbattè nel nome del filosofo greco. Perchè don Abbondio aveva almeno una vaga idea che Carneade fosse qualche cosa di grande, mentre alla mente della massima parte delle persone, anche colte, il nome del pittore di Delft giunge assolutamente nuovo.

C'è da sperare che un recente avvenimento commerciale, messo in debita luce dalle cronache dei giornali, come tutto ciò che può colpire più vivacemente la psiche della folla, lo aiuti ad acquistare un poco di quella popolarità che godono infiniti pittori passati, non degni, non dico di macinargli i colori, ma di legargli i lacciuoli delle scarpe. E l'avvenimento può suggerire anche qualche non inutile considerazione di ordine estetico.

* * *

Dunque, qualche settimana a dietro fu proposto al Museo del Louvre, per l'acquisto, un quadretto già appartenente alla collezione Six di Amsterdam. Il quadretto, che misura cinquantatre centimetri di altezza per quarantatre di larghezza, due palmi di tela, rappresenta « Una viottola a Delft »: un lembo di parete a mattoni, un triangolo di cielo nuvoloso, tre finestre chiuse, un andito, un portone e tre figurette di donne intente a lavare e a cucire. Per quei due palmi di tela si chiedevano tre milioni. Il Louvre ed i suoi amici non furono abbastanza ricchi per permettersi l'acquisto; il quadro fu comperato da sir Henry Delerling, che lo offerse in dono allo Stato olandese.

Qual'è dunque l'artista le cui opere attingono prezzi che non sono raggiunti, non dico da un Corot o da un Millet, ma nemmeno da un Romney o da un Gainsborough, da un Rembrandt o da un Velasquez? È un certo Jan Vermeer di Delft, nato nel 1632, morto nel 1675. Della sua vita non si sa quasi nulla; venti anni dopo la sua morte venti dei suoi quadri furono venduti per trenta, quaranta, cento fiorini l'uno. Per due secoli non si parlò più di lui. I suoi quadri erano attribuiti a contemporanei: Metsu, De Hooch, Maes. Fu solo verso la metà dell'800 che Bürgen e Waagen lo rimisero in onore. I francesi dicono naturalmente che a scoprirlo furono loro, ma Fromen-

tin, che pure scrisse così penetranti pagine sulla pittura olandese, non se ne accorse. Più di un suo quadro era firmato: non era possibile farne onore ad altri. Le analogie di stile e certi particolari materiali — sedie, stoffe, quadri — âiutarono l'identificazione di quelli anonimi. Ma è soltanto in questi ultimi decennî che la fama crescente giunse a sormontare quella dei colleghi e contemporanei e che il valore di quella pittura fu posto nella sua vera luce. E allora cominciarono i prezzi prodigiosi. C'era di che. Di Vermeer non si conoscevano che un trentacinque quadretti quasi certamente autentici, e cinque o sei più o meno dubbî. E quei pochi che comparivano sul mercato erano pagati a peso d'oro. La « Dentellière », venduta 84 franchi nel 1813, 501 nel 1817, 265 fiorini nel 1851, è acquistata per 1270 franchi nel 1870 dal Museo del Louvre; nel 1907 la « Lattaia » fu venduta per 750.000 lire; ora la « Viottola », che non è certo fra le sue opere più significative, è quotata tre milioni.

* * *

Qual'è dunque il fascino di questa pittura? Per un caso non frequente la valutazione commerciale non è questa volta un fenomeno di snobismo. Vermeer è veramente uno straordinario pittore: anzi non somiglia a nessuno.

Mi torna in mente il tempo lontano in cui lo scopersi per mio conto. Era la prima volta che entravo

nel Museo del Louvre: ansioso controllo diretto di conoscenze indirette, revisione di valori, valutazioni nuove, rivelazioni inattese, tumulto di sensazioni e di riflessioni; ma la sensazione più nuova e più inattesa era quella che mi venne da un piccolo quadretto: un palmo di tela con una mezza figura di donnetta olandese curva sui fuselli; chiare carni argentine su un fondo chiaro; pochi toni di stoffa meravigliosi di rappresentazione; una luce mirabile avvolgente. Di quel pittore io sapevo poco più che il nome, ma io lo posi subitamente al disopra di tutti coloro che gli stavano attorno: ed erano pure Pieter De Hooch, e Gérard Ter Borch, e Metsu, i più prodigiosi rappresentatori di realtà intima che avesse avuto la scuola olandese. No: Vermeer era maggiore di tutti.

Da quel giorno il poco noto pittore divenne per me e per qualche affine una di quelle passioni che si coltivano in segreto con cupida gioia. Visitando i musei e le gallerie d'Europa, soddisfatte le curiosità maggiori e più gravi, correvo con una singolare ansia di piacere a qualche quadretto da lungo conosciuto ed amato nelle riproduzioni, e l'attesa non era mai delusa. O fosse la « Giovine donna al cembalo », o la « Donna che legge una lettera », o il « Geografo », o il « Bicchier di vino », o la « Collana di perle », o altro minore, ma pur sempre affascinante, restavo lungamente a scrutare quella tela e a meditare il segreto di quella misteriosa potenza di rappresentazione pittorica. E non fui sorpreso di

udire un giorno da un raffinato amatore di pittura questa confessione: « Se mi dicessero di scegliere a mio piacere fra tutta l'arte pittorica un quadro per ornare la mia stanza, non sceglierei nè un Botticelli, nè un Van Eyck, e nemmenó un Velasquez o un Rembrandt; sceglierei un Vermeer, perchè, per quanto minore per importanza ideale, sarei certo di possedere un'opera che non sarei mai stanco di contemplare, che mi darebbe una gioia senza fine e sempre nuova. Il genio dà commozioni più alte, ma la gioia sensuale di questa pittura è così dolce, che forse nessun'altra è più seducente e più duratura ».

In che consiste questa seduzione? I motivi di Vermeer non hanno nulla di particolare a lui. Sono le solite scene di intimità borghese che attirarono insaziabilmente i « petits maîtres » della pittura olandese del seicento: una donna che lavora, una cuoca che rigoverna i piatti, una cortigiana che beve, una dama che suona. Pietro de Hooch, Metsu, Ter Borch, e più tardi Mieris e Netscher, per non parlare che dei maggiori, li variarono all'infinito. Ma qualchecosa di proprio Vermeer reca già nell'economia e nel taglio del quadro; in lui la scena è più raccolta che in Pieter de Hooch, a cui pure somiglia negli effetti di luce: le figure vi prendono un'importanza maggiore, si inquadrano con maggior equilibrio e l'ambiente vi è ridotto al puro necessario. In Ter Borch le figure si staccano sempre sul fondo oscuro: la luce vi è diffusa e frontale. Invece la ragione determinante di ogni quadro di Vermeer è sempre un effetto

di luce laterale. Una finestra di fianco, di cui appena si vede il telaio e la vetrata, e talora invisibile, un fondo di muro chiaro, una o due figure colpite dalla luce radente, che si profilano su di esso, qualche sedia, un tavolo, tappeti e tende; con questi elementi, appena variati, egli ha composto i suoi capolavori.

* * *

Non è nemmeno da ricercare in queste scene un elemento sentimentale. Checchè arzigogolino i critici gonfiagote, la ragione di questi quadri è puramente pittorica, come puramente pittorica è in De Hooch, in Metsu, in Ter Borch; è la gioia sensuale degli effetti di luce sulle carni e sulle stoffe; il tema non è che un pretesto. Vi è una poesia, sì, ma non è di ordine sentimentale, ma sensuale; è la poesia dell'intimità della luce, della luce che accarezza i corpi, li avvolge, li attenua o li fa brillare; è la poesia della verità dell'ambiente domestico. Quando la critica, per innalzare il suo autore, dice che è « in quel raccoglimento e in quella pace che l'uomo, non individuato da alcun gesto, appare come una particella dell'umanità ed evoca questa pateticamente » fa dei salti mortali per farsi credere acuta e profonda. Dire che l'aria di questi quadri « non è un'atmosfera artificiale, fantastica o indifferente », ma è « l'aria che respiriamo, impregnata di fiato umano, che fa perciò partecipare la figura alla vita universale » è un dan-

zare sulla corda, è un battersi i fianchi per esprimere la più semplice delle cose. Sarebbe ora di finirla con queste ingegnosità puerili di rètori disoccupati, con queste goffe megalomanie ideali e verbali con cui certa critica e storia dell'arte, malsicura nella valutazione diretta di un valore pittorico, cerca di innalzarsi sui trampoli della frase per far restar a bocca aperta gli ingenui.

No: la verità è molto più semplice; ed è questa: che Vermeer ha capito meglio di ogni altro la poesia di un certo effetto di luce; ha compreso che quell'effetto laterale, col suo partito deciso di luci ed ombre era più espressivo e suggestivo che non la luce diffusa e frontale usata da Metsu e da Ter Borch; ed ha composto il quadro con una sapienza ed un senso euritmico, maggiori che nei suoi colleghi. Il suo gusto era più puro ed il suo occhio più armonioso, anche nella sola ricerca delle masse e del chiaroscuro; il senso cosmico non c'entra per nulla.

Ma la sua grandezza maggiore è nel colore. Anzi, non nel colore, ma nella luce.

* * *

La sovrana armonia delle sue piccole tele, il loro straordinario equilibrio, non dipende, come in altri autori, da una particolare gamma cromatica individuale: può amare certi colori, ma non ne è schiavo.

Ter Borch ha accordi meravigliosi, di una delicatezza struggente: basti ricordare il giubbetto rosa antico sulla sottana grigio perla della suonatrice di Berlino. Vermeer è qualchecosa di più. Le sue armonie non dipendono dalla felice giustaposizione di due toni: dipendono da una visione più alta, dalla profonda intelligenza della luce.

Il vero protagonista dei suoi quadri non è la figura: è la luce. È essa che vivifica le scene col suo velo impalpabile, che sfiora i muri, desta scintillii nelle stoffe, sfuma le forme; è essa che sottomette tutto alla sua unità. Ma questa luce non è una creazione fantastica; non è il fulgore fantasmagorico di un Rembrandt; è semplicemente la luce della realtà. Soltanto essa è osservata come pochissimi, e forse nessuno, seppe osservarla ed è resa con una sapienza tecnica che forse nessuno ebbe. Vermeer non ha infuso nelle luci e nelle ombre qualchecosa di suo; per l'estrema delicatezza dell'occhio e la profonda osservazione ha visto semplicemente quello che c'è, ma che i più non vedono, o per meglio dire, di cui vedono gli effetti senza capirne le cause. Ha visto i riflessi di luce nelle ombre, ha visto le mezze tinte nella luce che gli altri non vedono. Forse mai l'analisi geniale della luce è stata spinta più oltre. E ha reso pittoricamente questa osservazione acutissima con una tecnica geniale tutta sua, in cui sono precorsi ardimenti moderni, ma con una misura ed armonia di mezzi che nessun moderno ha più avuto. La forma è semplificata nei suoi ritagli di luce e di om-

bre, ma senza alcuna durezza, anzi per transizioni dolcissime, le ombre sono dipinte leggermente, le luci sono accentuate con piccole virgole e bioccoli di pasta che dànno il senso del raggio che brilla sulle superfici liscie. Ter Borch è un tecnico prodigioso; nessuno ha spinto più oltre la rappresentazione oggettiva integrale, la freschezza di una seta con tutte le sue sgualciture ed i suoi lustri, col suo fruscìo, si direbbe; ma la tecnica di Vermeer è più sottile, più larga e più sapiente; con minori mezzi raggiunge un risultato più alto, perchè non si attarda in compiacenze locali, in virtuosità di tocco, ma tutto sottomette all'effetto complessivo ed all'unità di luce e di ambiente.

* * *

Il frutto più alto di quest'arte meravigliosa è per me « La collana di perle » del Museo di Berlino: è il quadro che riassume nella sintesi più semplice la visione artistica di Vermeer in quanto è tema, effetto di luce, chiaroscuro, colore e tecnica. Una donna che fa toeletta si prova una collana di perle, in piedi dinanzi allo specchio appeso alla finestra. La finestra si vede appena di scorcio; una striscia di tenda gialla, un lembo di tavolo coperto da un tappeto in ombra, due sedie, e la figura femminile che si profila sul muro bianco, nudo, senza pur un quadro. La donna, che indossa un giubbone di seta di un giallo citrino, è bruttina, come quasi tutte le donne

olandesi dell' arte. Nessun fascino di femminilità, nessuna poesia di sentimento; un episodio umile di vita domestica; eppure l'impressione è indimenticabile; il Museo di Berlino è una raccolta di capolavori, ma da quei due palmi di tela emana una emozione pittorica che non è simile ad alcun'altra.

Il segreto è la verità della luce. Il protagonista del quadro non è il profilo femminile; il protagonista è il muro, quel vasto muro bianco, disadorno. La luce radente che lo sfiora è così vera, così ricca, così profonda che giunge ad un'emozione di poesia: la poesia dell'intimità luminosa.

Infinita gente aveva dipinto un muro illuminato; nessuno ne aveva visto o saputo rendere la verità e la poesia. Per i moderni un muro non è che un tono; questi barbari inconsci credono di rappresentarlo dipingendolo a spatolate di pasta, e ne fanno un fondo di pietra o di cartone. Un critico francese recente si è accorto di quest'aurea verità: che « mettere semplicemente un muro alla sua esatta distanza è già una cosa poco facile ». Poteva aggiungere che è una delle cose più difficili dell'arte pittorica, perchè richiede una delicatissima sensibilità dei valori ed una tecnica scaltrissima; è uno dei casi in cui l'artista non può nascondere con trucchi e mezzucci la sua deficenza: è messo allo sbaraglio.

Ma il muro di Vermeer non è soltanto giusto: è eloquente di poesia; da solo, coi suoi delicatissimi riflessi, ci parla della luce argentina del mattino esterno, del paesaggio invisibile. Ma questa poesia

non è voluta, non è che il riflesso di una verità profonda; è una poesia di natura che la verità della rappresentazione ha semplicemente tradotto; una poesia di natura che ciascuno di noi ha visto e vede mille volte nella realtà, ma che l'arte non aveva mai saputo rendere; è quella poesia di natura che, secondo il filosofo Benedetto Croce, non esiste.

Ma in questo quadro c'è qualche altro insegnamento, ed è nella figura di donna. Non nel viso. Il viso è mediocre. I visi delle figure del Vermeer (salvo qualche ritratto, e dubbio) non sono eccezionali nè per espressione nè per tecnica; non hanno per lui maggior importanza che qualsiasi altra parte del quadro; non più di una stoffa e di un oggetto. Grave deficenza certo in una rappresentazione sentimentale. Ma Vermeer non è uno psicologo; non ricerca l'intensità del carattere umano, la vita interiore; non è un genio, non è un Rembrandt; è semplicemente un rappresentatore di una poesia di luce, e non va oltre al pittoresco della realtà illuminata. Tanto più grottesco lo sforzo di quella critica che vuol farne, come Ter Borch, un pensatore. Per questa critica la luce raggiante attorno alle sue figure « incontra e rende percettibile un'altra irradiazione, quella della vita interiore e cosciente ». Per questa gente umoristica senza saperlo, la pagnotta che è nel canestro del quadro della « Cuoca », « il pane che la luce carezza e quasi cinge di un'aureola, partecipa alla vasta espressione della scena, ricorda che tutti gli elementi della vita sono inseparabili, che non vi

sono cose inferiori perchè tutte sono tributarie le une alle altre; il pane crea il sangue che anima la carne, e nella vita di questa carne si disegnano forme di bellezza, rabbrividisce e cresce la coscienza umana ».

No; non c'è nessun bisogno di queste fandonie burlesche che appestano la critica moderna e la rendono ridicola; Vermeer ha abbastanza titoli per essere grande, anche se sulla tavola della sua «Cuoca» non c'è, tra il pane, il latte, le canestre e le brocche, il « senso cosmico » che ci vedono questi insopportabili grafomani di frasi avvinazzate.

Nel quadro di Berlino, forse più che in ogni suo altro, Vermeer ha compiuto ciò che secoli dopo artisti moderni hanno cercato di fare senza riuscire a quella armonia, anzi cadendo in gravi incoerenze: tutti i contorni sono « sfocati », per adoperare un termine della tecnica fotografica; sono doppi per dare il senso della luce avvolgente; come un filo grigio corre attorno alla figura per servire di transizione tra la forma e lo sfondo del muro; ma gli accorgimenti tecnici in esso adoprati sono anodini, quasi impercettibili, non avvertibili che dal tecnico che cerca le ragioni di quella straordinaria vita della forma nella luce. Quando si pensi in quale grossolana esagerazione sono caduti i cremoniani e gli impressionisti, in quale inconsistenza di forma, oramai repellente a tutti, per cercar di raggiungere lo stesso scopo, si conclude che è possibilissimo rendere tutti gli aspetti della realtà, senza ricorrere a

quelle esagerazioni tecniche che formano, sì, la delizia dei critici d'avanguardia, ma che dopo pochi anni sono buttate a mare perchè deformano insopportabilmente l'aspetto della natura.

* * *

In una rivista francese aperta alle peggiori teratografie della pittura modernissima, un critico avveduto levava poche settimane a dietro un inno a Vermeer. Egregiamente. Ma nel cercare le ragioni di quell' eccellenza faceva alcune scoperte meravigliose. Scopriva, nientemeno, che per una pittura che non voglia essere un semplice esercizio decorativo « è indispensabile osservare le leggi della natura »; scopriva che tra queste leggi v'è non solo la prospettiva lineare, ma la prospettiva aerea; scopriva che la luce, a seconda che è argentea o dorata, modifica il tono locale del colore; scopriva che l'aria avvolge tutti gli oggetti come di un velo. E concludeva: « poichè l'unità è la condizione essenziale di un'opera d'arte, sarebbe assurdo di non usare i mezzi che la natura stessa ci fornisce per raggiungerla ». Ma non solo: per raggiungere quest'armonia è necessaria « l'osservazione ». Quindi « trascurare un simile mezzo non può essere cosa degna di un vero pittore ». Seguendo queste arditissime massime Vermeer è giunto all'eccellenza dei suoi risultati, all'esattezza dei valori, al senso delle mezze tinte, alla giustezza

dei toni, al disegno ritmico e veritiero, alla modellatura semplice e robusta, alla trasparenza ariosa delle ombre, alla vibrazione luminosa, al viluppo atmosferico. Sì, la critica modernissima è giunta col suo sguardo d'aquila e scoprire che l'osservazione della natura e delle sue leggi è utile, e forse indispensabile, all'opera d'arte. È una conquista trionfale. Speriamo che una prossima volta ci spieghi come mai questo pittore abbia potuto fare capolavori, con quella pura e fedele riproduzione della realtà che, secondo la critica, non è arte.

(1922)

## L'INNOMINABILE.

A uno scrittore di cose d'arte è accaduto un caso curioso. Avendo raccolto in un volume certi suoi scritti critici, non potè evitare di leggere i giudizi che ne davano i suoi colleghi ed i recensori delle novità librarie. Tale lettura è fonte non solo di compiacenza per le lodi o di amarezza pei biasimi, ma anche di sorprese e di meraviglie non poche. Ogni autore potrebbe, a questo proposito, raccontare aneddoti gustosi. Può accadere, per esempio, che qualche illustre filosofo, magari, per fare un caso, un ex-ministro della pubblica istruzione, avendo letto il libro un po' in fretta, lo rimproveri pubblicamente con qualche acerbità di attribuirgli un periodo che non ha mai scritto. Ed il povero autore, incolpato dopo tanti anni di onorata esistenza, nientemeno che di un falso in pubblica scrittura, è costretto a prendere la penna e (non potendo dire all'illustre uomo che uno scrittore, anche se non è stato ministro della pubblica istruzione, avrebbe il dovere di leggere con qualche attenzione, prima di rivolgere una così infamante accusa) a pregarlo di

rileggere la pagina, dalla quale vedrà che nemmeno il più distratto degli scolaretti, già sottoposti alle sue cure, può attribuirgli la paternità di quel periodo. Può accadere che per aver scritto dell'arte moderna: « il livello geniale era già basso prima della guerra; lo sforzo immane non poteva che abbassarlo ancora », si senta accusare da un critico d'avanguardia, nonchè pittore futurista ed interventista, di « bollare della sua invettiva chi ha voluto la guerra d'Italia ». Niente meno.

Ma queste sono bazzecole; non riguardano che il povero autore; v'è qualche altra cosa che può toccare interessi più alti: quelli della coltura.

* * *

Dunque: lo scrittore d'arte sopra citato, discorrendo di opere antiche e moderne, di tendenze estetiche e di realizzazioni pittoriche, aveva citato spesso e volentieri l'opera di un pittore in cui la critica d'arte mondiale riconosce da mezzo secolo almeno un maestro, un grande maestro, uno dei massimi artisti dell'arte moderna: Böcklin. Lo aveva citato perchè a quella valutazione ed ammirazione era giunto, non per ossequio all'ammirazione altrui, ma per persuasione propria e diretta; perchè quell'opera aveva vista, studiata e meditata in centinaia di pagine, con agio e serenità perfetta. Credeva, una volta tanto, di essere d'accordo con l'universale consenso degli studiosi ed amatori d'arte. Ora non pic-

colo fu il suo stupore nell'avvedersi, dalle parole dei suoi recensori, che egli aveva citato qualche cosa di innominabile. Dinanzi a quel nome, non solo gli ostili giubilavano come pel trovarsi fra mano un'arma formidabile di demolizione, non solo gli agrodolci ne rimproveravano con qualche asprezza il celebratore, ma perfino i benevoli, perfino i simpatizzanti e gli entusiasti, perfino coloro che, con esagerazione evidente, lo dichiaravano « un critico perfetto », torcevano la bocca con un senso di disgusto e di rimpianto ed esalavano la loro amarezza con l'aria malinconica di chi esclama: Peccato! un uomo così ben vestito, avere una così nera macchia d'inchiostro sui calzoni!

* * *

Perchè, ecco che cosa diceva un critico ostile: « A « questo nome, fatto di seguito a quelli (Pisanello, « Ruysdael, Corot, Rousseau, Leonardo, Gozzoli, « Giorgione, Claude Lorrain) credo che a qualun« que altro lettore non completamente idiota, come « mi vanto di essere anch'io, sarebbe venuto spon« taneo un gesto di delusione e di inquietudine e « avrebbe mandato a quel paese e libro e autore », perchè « chi se ne fida di uno che continuamente, « dopo aver messo, dinanzi alla decantata opera, in « istato d'inferiorità i maggiori pittori di tutti i tem« pi, seguita a nominare fra questi il tedesco Böck-

« lin? ». Un altro, pur benevolo, scriveva: « È discu-
« tibile l'ammirazione pel Böcklin, citato con il Van
« Eyck, come il pittore che più si è avvicinato alla
« possibilità di render l'incanto, l'armonia, la bel-
« lezza di certi cieli di primavera ». Un terzo, bene-
volissimo, non lesinava la sua approvazione « anche
« se troviamo troppo spinta la sua ammirazione pel
« Böcklin ». Un quarto, ugualmente favorevole, di-
ceva: « Dove però non ci riesce d'andar d'accordo
« con l'autore è quando trova modo d'apologiar fra
« le righe, in maniera piuttosto sconveniente, Böck-
« lin, cioè di fare la sola proprio inutile concessione
« ai gusti bastardi del pubblico ».

* * *

Lette queste ed altre simili frasi, l'autore incriminato alzò gli occhi dai ritagli dei giornali e si fece una domanda. Qual'è dunque la ragione, si chiese, per la quale il nome del tedesco pittore, vissuto a Fiesole e sepolto nel Cimitero degli Allori, al piede della colonna che porta, non a torto, l'oraziano «non omnis moriar», fa agli occhi di tanta parte della critica italiana l'effetto di un panno rosso agli occhi di un toro? Perchè è un tedesco? È probabile che questa sia per molti la ragione determinante. Mi rincresce, ma è una cattiva ragione. Anche se si potesse con un colpo di bacchetta magica cancellare dalla faccia della terra il popolo tedesco, non si po-

trà mai cancellare dalla storia dell' arte europea l'arte tedesca. Non si potrà cancellare l'incriminato tedesco Böcklin, più che non si possano cancellare Bach e Beethoven, Wagner e Goethe. Ma per coloro che chiedono ai genî il passaporto, per sapere se le loro opere siano belle e grandi, c'è una scappatoia: Böcklin è nato a Basilea ed è quindi uno svizzero: coloro che si permettono il lusso ammirar Beethoven perchè è di origine fiamminga, possono trovare anche pel pittore tedesco una via, o per lo meno, un viottolo di salvazione.

Ma ce n'è un'altra, più logica. In quella prima parte del « Faust » di Goethe, che è, pare, un'opera discreta, sebbene non sia uscita nè dal pensiero latino nè dall' ambiente mediterraneo (da cui, per certa critica italiana, soltanto può sorgere la bellezza e la grandezza dell'arte) ma che anzi rampolla tutta dal romanticismo germanico e dalla natura nordica, tanto che quando al maturo Goethe caddero a Roma « le scaglie dagli occhi », quella grandezza di poesia non la ritrovò più, e invano la cercò nel neoclassicismo, il beone Brander dice: « Non si può sempre far a meno delle cose forestiere. Il buono sta spesso lungi da casa nostra. Un vero tedesco non può soffrire i francesi, ma beve volentieri i loro vini ». È una sentenza profonda. Mi pare che così potrebbero fare gli italiani che non possono (e c'è di che) soffrire i tedeschi: bere volentieri (quando lo merita) il loro vino geniale.

Potrebbero, e dovrebbero, perchè bevono tanto

altro vino forestiero che proprio non lo merita. Bevono soprattutto, anzi quasi esclusivamente, vino francese, che non è sempre bordò o sciampagna, anzi spesso non è che vinello inacidito o acqua torbida. E si direbbe che lo bevono, non perchè amino il vino buono al disopra delle frontiere, come il beone tedesco, ma proprio soltanto perchè amano i francesi.

* * *

Ma la ragione politica non può essere la sola: non lo può essere per tutti. Non si può credere che tutti gli spiriti italiani siano schiavi di quella cosa assurda che è il nazionalismo applicato alla valutazione delle opere d'arte.

Ci dev'essere un'altra ragione, e dev'essere l'ignoranza: ignoranza non completamente colpevole perchè incitata, legittimata e nutrita da coloro che diffondono la credenza che all'infuori della latinità non ci possa essere vera grandezza ed armonia d'arte, e che dell'arte tedesca non ci si possa occupare che a tempo perso e con uno sguardo di compatimento. Non accade di leggere che Menzel non è che un Meissonnier in dimensioni più vaste, e Leibl un Courbet afoso? Ma no; Menzel dipingeva nel 1847, quando ancora non era stato a Parigi, quel quadro « La ferrovia da Berlino a Potsdam », e nel '48 « Il giardino del Ministero », e nel '50 « Il giardino dello Zwinger a Dresda », che per la fattura sono un

vero impressionismo, un impressionismo quale in Francia non doveva apparire che quindici o venti anni dopo. E la scena del « Théatre Gymnase » e il « Poliziotto e Signora » del '56, se fossero stati dipinti da un Costantin Guys e da un Renoir, cioè da un francese, sarebbero riguardati come miracolose affermazioni di un precursore; ma trattandosi di un tedesco non c'è da tenerne conto. In verità Menzel fu proprio un precursore, se anche sia scivolato da vecchio nel fotografico e nel banale, ma in ogni caso secondo una visione e metodi che con Meissonnier non hanno parentela. E Leibl è un artista ben tedesco, che con Courbet non ha rassomiglianza, checchè ne dica il Muther; se mai sarebbe, non il Courbet, ma il Bastien Lepage tedesco, come Trübner ne è il Manet. Ma la critica italiana, nell'arte tedesca non rispetta che ciò che è di provenienza latina: Hans von Marees, per esempio, impotente e qualche volta infantilmente ridicolo travestimento di Poussin.

* * *

Fatte queste considerazioni, lo scrittore su citato volle togliersi una curiosità. Prese la penna e scrisse ad uno dei suoi cortesi contradditori: « Mi sorge un dubbio e vorrei dirimerlo: conosce ella l'opera del Böcklin, direttamente e nella sua interezza? ». E il cortese avversario rispose lealmente: « Confesso che nulla conosco direttamente di quel pittore, ma mi è sembrato che ella esagerasse citando lo svizzero a

preferenza che « naturisti » italiani, quali Giorgione, Tiziano, Lotto, Dossi, ecc. ». E lo scrittore rispose: « Ne ero persuaso; e sono egualmente persuaso che quando ella conoscerà direttamente quell'opera sentirà un'ammirazione uguale alla mia e comprenderà le mie parole. Non posso essere severo con lei: ho cominciato anch'io con l'essere antiböckliniano. Adolescente, infiammato dalla necessità di recare nell'arte la disprezzata poesia della realtà moderna, pregiavo poco quell'idealismo paganeggiante. Ad una mostra d'arte italiana ne vidi per la prima volta parecchi quadri e, pur ammirandone alcune qualità di poesia profonda, scrissi con qualche acerbità di certe deficenze di disegno e di colore. Angelo Dall'Oca Bianca mi raccontò anni di poi che alla lettura di quelle censure era rimasto sorpreso e sdegnato, così grande era la sua ammirazione pel pittore, che considerava un genio dell'arte; ma aggiunse che avendo poi viste quelle tele, aveva detto fra sè: no, X, è proprio bravo, perchè quei quadri non dànno idea di quella grandezza: ma quando vedrà la Galleria Schack, cambierà certamente idea. È quanto io dico a lei, ora. Quando vedrà, come io ho veduto, un centocinquanta quadri del Böcklin, quando vedrà il « Bosco sacro » di Basilea e la « Villa italiana in primavera » di Monaco: quando vedrà la « Villa sul mare » di Francoforte, un « Giorno di primavera » e il « Soggiorno dei Beati » di Berlino, comprenderà che nè Giorgione, nè Tiziano, nè Lotto, nè Dossi hanno detto quelle pa-

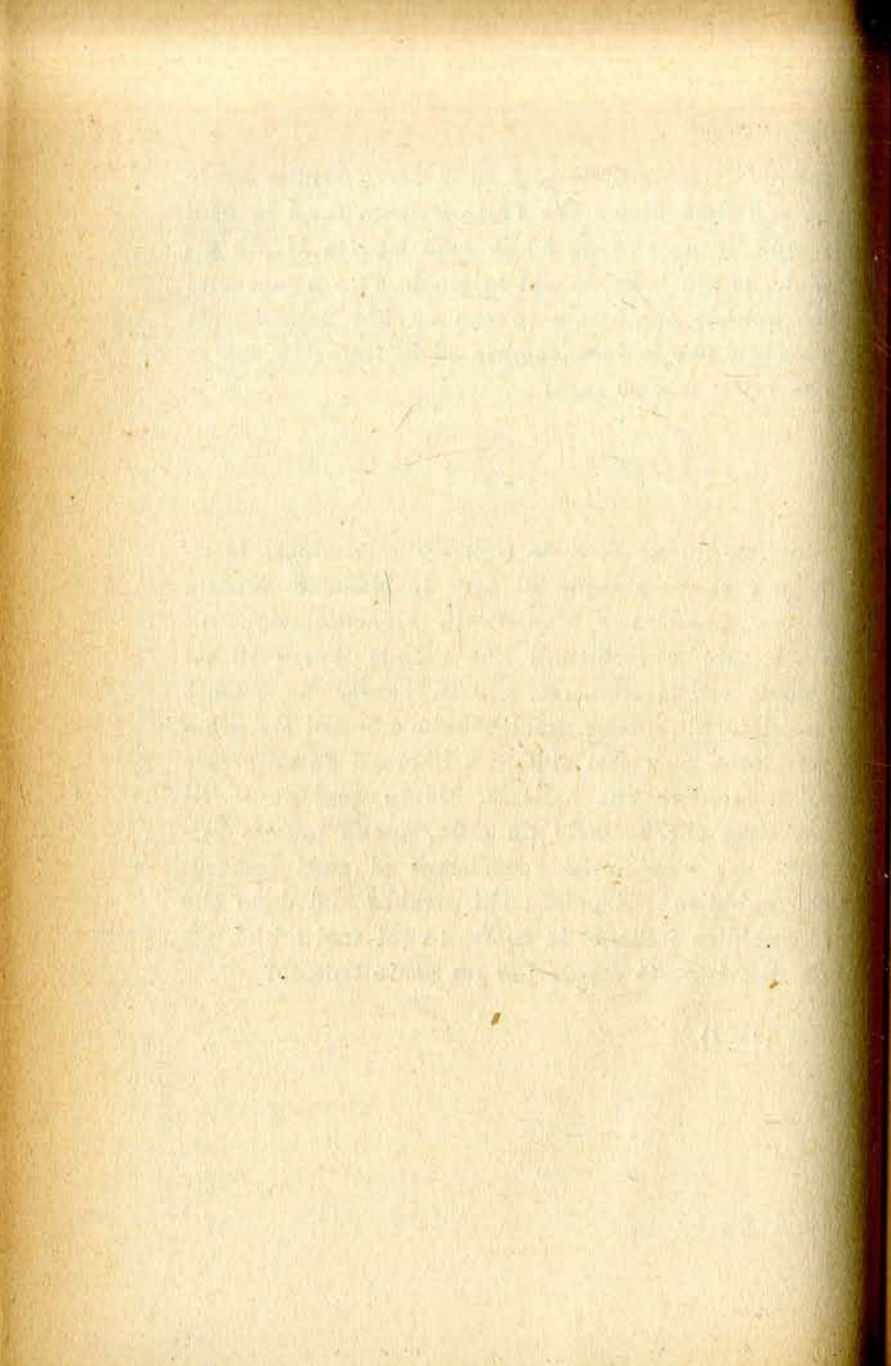
role di poesia della natura. Mi rincresce, ma la poesia più profonda del paesaggio italiano, l'immagine, non contingente, ma tipica, sintetica, definitiva, la rappresentazione più naturalistica, cioè più viva, intima ed immanente dei miti pagani del classicismo sono state date, non da un latino, ma da un germanico. Mi rincresce, ma non mi stupisce, perchè son sempre gli stranieri a sentire con maggior freschezza e ad esprimere con maggior energia le caratteristiche ideali e formali di un ambiente; e i nostri diecimila pittori italiani si fanno insegnare la poesia delle rovine greche e le linee del paesaggio classico da Réné Ménard. Sì, quest'opera del pittore di Basilea non è immune da eccessi, errori e manchevolezze: vi sono talvolta puerilità, ma sono le puerilità di un gigante, mentre quelle di un Hans von Marees sono le puerilità di un deficente, ragione per cui piacciono assai ai nostri giorni, in cui la deficenza, nativa o voluta, è stata innalzata all'ufficio di genialità suprema. No, mi rincresce, ma nessuno dei grandi italiani che mi avete citato mi ha dato, in quanto a rappresentazione della poesia della natura, la commozione che io debbo a questo barbaro che vi allega i denti. Ricordo di aver visto ad una mostra della «Secessione» di Berlino un cielo di ametista dietro le nude rame di alberelle sfrondate, così struggente di poesia, così giusto e inimitabile che per esso avrei dato trecento delle nostre solite mostre d'arte. Mi rincresce, ma non c'è proprio nulla nella pittura moderna di paese che

possa reggere al paragone di quell'opera, che dia quella vibrazione di poesia, perchè non è più tecnica, ma poesia pura. Nè i preraffaelliti col loro realismo integrale e spietato, nè la scuola francese del Trenta col suo sentimento pittoresco, nè gli impressionisti con le loro chiarità ariose sono riusciti ad una poesia così alta, completa e persuasiva. Segantini soltanto ne ha toccato, per tutt'altra via, qualche aspetto, ma il suo campo è più circoscritto e la sua espressione più faticosa. La stessa cosa si può dire delle figurazioni naturalistiche degli esseri creati dalla fantasia classica. Quale altro pittore moderno ci ha dato centauri e tritoni, fauni e nereidi così vivi, di vera vita? Nati, non dalle descrizioni letterarie, ma dal cuore stesso del mito? Ed io dovrei ignorare quest'opera e questo artista, od attenuarne la grandezza e la potenza in confronto dell'arte nostra perciò solo che è uno straniero, anzi, e peggio, è un tedesco? Vogliamo imitare anche in questo i francesi, pei quali non ci possono essere fra gli stranieri grandezze che superino quelle nazionali? E quando ci sono, si mette uno sgabello sotto ai piedi dei proprî ingegni per pareggiarli ai genii? No, grazie a Dio, non sono uno « chauvin ». Nessuna antipatia pel popolo tedesco può farmi credere che Corneille e Racine non siano, accanto a Goethe, che passerotti di fronte ad un'aquila. Un vostro collega dice che non può perdonarmi « la mia scarsa simpatia per l'Italia ». A sentirlo, io « gongolo » di poter opporre ad uomini e cose italiane,

uomini e cose straniere. È in errore. Nessuno sarebbe più lieto di me che l'arte italiana fosse in ogni tempo, in ogni luogo ed in ogni aspetto la più geniale, la più bella, la più originale, la più possente; ma quando non è tale (e non sarebbe umanamente possibile che lo fosse sempre ed in tutto) io non so che farci: non so mentire.

* * *

Scritte queste cose, lo scrittore incriminato le rilesse e si compiacque di aver lucidamente esposto il suo pensiero e rivendicato all'ammirazione di certi suoi connazionali una grande opera ed un grande artista straniero. Chissà, pensò, che come è accaduto altre volte, qualcheduno non mi sia grato un giorno di averlo aiutato a liberarsi da un errore ed a scoprire una bellezza. Ma in quel punto gli sovvenne che, secondo un altro, quella pretesa bellezza era « un'inutile concessione ai gusti bastardi del pubblico ». E pensò: chi avrebbe mai detto che il pubblico italiano, in contrasto coi suoi critici, arda di sviscerato amore per un genio tedesco?

(1921)

## UN GENIO PROVINCIALE.

Ci sarebbe da scrivere un saggio curioso sulla parte preponderante che nella creazione di indirizzi artistici intimamente connessi con le caratteristiche fisiche e spirituali di una regione hanno avuto elementi stranieri. L'oro diffuso dei cieli di Roma è stato visto artisticamente pel primo da un francese: Claude Lorrain; la poesia idillica dei colli toscani, delle ville romane e delle coste tirrene è stata evocata nella sua forma più tipica da un tedesco: Böcklin; la poesia del mito greco è stata espressa nel suo selvaggio naturalismo, non dagli eredi legittimi della classicità, ma da due fiamminghi, Jordaens e Rubens, secoli addietro; da due germanici, Böcklin e Stück, ai giorni nostri; lo spirito della pittura e dell'architettura greca, assunto nella sua essenza più agile e pura, cioè prima della magniloquente e rettorica elaborazione romana, è rivissuto in due austriaci: Klimt e Olbrich. Per giungere sino a un esempio recente, la raffinata femminilità parigina, in ciò che ha di più caratteristico, è stata rispecchiata assai meglio che dai suoi rappresentanti etnici,

da due stranieri, un armeno: Chahine, un boemo: Marold.

È un fenomeno curioso, ma non senza ragione. Chi vive da lungo tempo in un ambiente, chi ne è elemento organico, parte integrante, è men atto a risentirne vivaci impressioni, a percepirne con vibrante freschezza le caratteristiche e ad accentuarle, mentre esse appaiono vivacissime allo straniero che vi si avvicina con avida curiosità, sopratutto se appartenente ad una razza più giovine, incolta, impressionabile.

* * *

Ho ripensato più volte a questo fenomeno meditando sulle origini di quella elegantissima creazione decorativa che è la più pura gloria del settecento francese, su quello stile che ha preso il nome dal lungo regno di Luigi decimoquinto, se bene abbia avuto inizio alquanto prima.

Se v'è creazione decorativa che appaia nuova, ardita, originale, completamente immune da ogni influenza di quei due massimi centri di irradiazione stilistica che dal più al meno dominarono volta a volta, e talora riuniti, ogni atteggiamento decorativo dell'Europa medievale e moderna, il centro classico e il centro gotico, è questa. Possono gli scrittori francesi per spiegare quella frenesia di curve rientranti e sporgenti, quell'orrore della linea retta, quel bizzarro intreccio di elementi astratti e di forme

naturali, quella capricciosa profusione di foglie, di fiori, di conchiglie, di roccie, incoerenza ideale che diventa in atto armonia elegantissima, quel gusto dell'assimmetria, risalire alla degenerazione dello stile gotico e ritrovare lo stesso spirito nelle esuberanze frenetiche del gotico fiammeggiante: è, se mai, una inconscia parentela spirituale da ammettere entro certi limiti: in realtà lo stile gotico non entra per nulla nella nascita del « rocaille » della Reggenza e del Louis XV che ne deriva, e gli autori di esso sarebbero stati ben stupiti di vedersi attribuire una affinità con uno stile che dovevano detestare e detestavano di tutto cuore. Se mai, in questa ricerca di influssi etnici si potrebbe risalire addirittura alle origini celtiche, a quell'ornamentazione celtica così curiosamente curvilinea e floreale, tanto da poter esser scambiata dagli ignari per quello « stile moderno » per cui hanno così superbo disprezzo coloro che si credono i custodi delle sacre tradizioni, a quella ornamentazione celtica in cui è caratteristica appunto la doppia curva sinuosa ad S, che diventerà uno degli elementi costitutivi del Luigi XV.

* * *

Dunque nuova, ardita, originale, immune da influenze classiche o gotiche; ma anche eminentemente francese. Non si potrebbe infatti immaginare che quel vivace, sfrenato, ridente, fastoso, elegantissimo

stile potesse nascere in un'altra regione europea, tanto la sua natura è connessa con la natura francese in ciò che ha di più suo: l'eleganza nervosa, e tanto risponde con la sua folle esuberanza alla raffinata eleganza, alla febbre di godimenti, alla sfrenatezza sensuale, al gusto squisito della società francese uscita dal freddo sussiego magniloquente della Corte del Re Sole. Per una volta tanto la filosofia dell'arte non ha da cercare ravvicinamenti forzati fra il clima storico e le forme dell'arredamento: anche senza giungere a trovare una corrispondenza fra il galbo dei polpacci calzati di seta e quello delle gambe delle sedie, bisogna ammettere che tra le forme e lo spirito della società francese dei primi decenni del settecento e lo stile « rocaille » vi è una rispondenza perfetta.

Ora questo stile, che depurandosi dei suoi eccessi di sfrenatezza e di contorsionismo, di assimmetria e di esuberanza ornamentale, doveva poi codificarsi nelle pure e limpide linee del Luigi XV, questo stile così intimamente e follemente francese è in massima parte opera di stranieri.

Difficile stabilire le origini di uno stile; più arduo ancora stabilirne i creatori. Non meno degli altri lo stile Reggenza non nasce tutto d'un tratto: si connette col Luigi XIV, di cui assume elementi e andamenti; ma nondimeno v'è nella sua evoluzione un punto in cui la sua figura assume una determinazione nuova e più vivace. Gli storici dell'arte sono unanimi nell'attribuire questo indirizzo caratteristi-

co verso una maggior libertà e sfrenatezza di forme a tre artefici: Gilles Marie Oppenord, Tommaso Germain e Giusto Aurelio Meissonnier. Attorno ad essi si raggruppano o li seguono come architetti, scultori, mobilisti, orafi e bronzisti: Cressent, Slodtz, Giacomo e Filippo II Caffieri, Oëben, Riesener. Basta enunciare i nomi per ravvisare quanto ingente sia fra essi il sangue straniero. Oppenord nato a Parigi, era figlio di un ebanista del re, nato in Olanda; Slodtz, figlio di uno scultore di Anversa; i due Caffieri, rampolli di una gloriosa dinastia di artefici uscita da quel romano Filippo, chiamato in Francia da Mazarino; Oëben, il re degli ebanisti di Luigi XV, allievo di Boulle, era tedesco, e tedesco di Colonia era pur Riesener, l'allievo e il continuatore di Oëben. Da questa miscela etnica di sangue così vario, nacque lo stile francese più originale, più puro, più decorativamente compatto ed uno, più francese che si possa immaginare. Tanta è la forza di assimilazione di un ambiente colto, raffinato, caratteristico, sugli elementi allogeni che vi prendono stanza, che non solo li attrae nella sua sfera e li plasma sulla propria immagine, ma ne eccita la fantasia e desta in loro una freschezza ed una fecondità di invenzione di cui i suoi proprî figli non sarebbero capaci; anzi li avvia all'esagerazione dei caratteri nazionali.

* * *

Ma fra questi creatori ed elaboratori stranieri di una delle più alte glorie decorative dell'arte francese ve n'è uno che merita singolarmente la nostra attenzione.

Quanti fra i torinesi sanno che uno di questi artisti geniali, forse il più geniale, forse quello che ebbe un'influenza maggiore nell'imprimere allo stile della Reggenza il suo carattere fantasioso e sbrigliato, è un loro concittadino? Probabilmente pochi. Nè una via, nè una lapide, nè un cenno qualsiasi ricordano nella sua città nativa che Giusto Aurelio Meissonnier, « Peintre, sculpteur, architecte et dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi », orafo brevettato di Luigi XV, fu torinese.

* * *

Vi era nato, chi dice nel 1675, chi nel 1693, chi nel 1695, incertezza che prelude alle scarse notizie che si hanno della sua vita. Si recò a Parigi non si sa quando: vi morì nel 1750; ma, se pochi o nulli sono i riferimenti sull'uomo, per contro la memoria dell'artista rimase ben chiara e vivace.

Nonostante lo « chauvinisme » geloso dei francesi, gli storici dell'arte non lesinarono gli aggettivi nel riconoscere la grandissima influenza di questo

piemontese in uno dei momenti più originali della loro arte decorativa.

« Lo stile Luigi XV, dice un biografo, è Meissonnier ed è Germain, ma è a Meissonnier che si attribuiva la maggior eleganza ed originalità nella composizione e nel disegno dei cartelli obliqui e inclinati ». Ed altrove: « Ebbe sul suo tempo un'influenza grandissima. Amico del pittore Boucher, è con l'orafo Germain l'apostolo più brillante dello stile Luigi XV, che in lui ha maggior foga che nel collega. Le sue stampe comprendono innumerevoli modelli di mobili, complessi decorativi, ceramiche, doppieri, cornici, impugnature di spade, pomi di bastoni, tabacchiere, forbici, ecc. Nel suo « Livre des legumes » sono messe in valore tutte le bellezze delle forme vegetali: i coperchi delle zuppiere e delle legumiere hanno bottoni in forma di cavoli, di carote, di rape, di cavolfiore, ecc. Lo stile di Meissonnier è il trionfo della « rocaille »: egli la modella in larghe curve ascendenti come onde increspate; i particolari sono fusi in un intrico di una ricchezza abbarbagliante ». È dunque massimamente a questo audace apostolo di naturalismo decorativo che è dovuta quella strana infusione di elementi realistici nello schema lineare ondeggiante del rococò.

E un altro: « Sotto l'impulso di Meissonnier ogni timidezza dello stile precedente scompare: l'arditezza della forma è così sfrenata che le follie del rame lavorato non hanno più limiti di meraviglia: esse

sono d'altra parte rese accettabili dalla prodigiosa abilità dei cesellatori ». Non manca qualche rimprovero a questo eccesso di fantasia: « Chi ha portato la « rocaille » alla sua più alta esagerazione è Meissonnier: abusando dell'abilità degli esecutori, li indusse a piegare tutto il loro ingegno in opere di un profilo complicato, coperte di « rocaille », irte di particolari: la linea scompare sotto una profusione di inutili foglie di cicoria tra le quali l'occhio si perde senza piacere, in una confusione irritante ».

« È vero, dice un terzo, Meissonnier ha un amore eccessivo delle curve e controcurve complicate; tratta tutte le materie con la disinvoltura propria degli orefici, avvezzi a imporre i loro capricci a duttili metalli », ma bisogna pure riconoscergli « una fantasia di una fecondità prodigiosa, una facilità ed una morbidezza ben italiana e un grande ingegno nella creazione di forme sempre nuove ».

Ci sarebbe da fare un parallelo curioso con un altro grande italiano che doveva evere un'influenza non minore sopra un altro bellissimo stile francese. Tutti sanno che il vero precursore dello stile Impero, e in parte del Luigi XVI, è Piranesi, il quale, fin dalla metà del Settecento, infiammato dalle scoperte di Pompei e di Ercolano, incise e pubblicò numerosissimi progetti di mobili, di arredi, di infissi congegnati con elementi greco-romani. Sono francamente brutti: forzati, sovraccarichi, poveri di gusto, ben lontani dall'armonia che lo stile neo-classico doveva poi assumere nelle mani francesi; ma la

spinta venne indubitabilmente da lui, se anche esagerata ed eccessiva.

Meissonnier, anche nelle esagerazioni, è ben più artista. Gli stessi censori non possono non riconoscerne « la fantasia inesauribile » e « l'originalità incessante ». Uno scrittore del Settecento, anzi, dicendo che « tutte le sue opere portano l'impronta di un genio felice, di un'immaginazione feconda, di una esecuzione facile », aggiunge anche « di un gusto vero e formato sulla nobile semplicità degli antichi », elogio che, come vedremo, è forse meno strano di quanto appaia.

* * *

Unico fra i suoi compagni, Meissonnier pubblicò le sue opere. Il « Livre d'ornements en trente pièces », il « Livre d'orfèvrerie d'église en six pièces », gli « Ornements de la carte chronologique du Roi », il già citato « Livre des légumes », e poi, monumento maggiore: l'« Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier, Peintre, Sculpteur, Architecte, Dessinateur de la Chambre et Cabinet du Roi. Première partie executé sous la conduite de l'auteur », in un centinaio di tavole incise da altri. E la prima parte rimase senza seguito, sia che se ne stancasse, sia che sopravvenisse la morte. E già nell'incisione del frontispizio che raccoglie il titolo, in quella fantastica balconata barocca sotto cui si annida un cartello gigantesco sormontato da una conchiglia fra ninfe

e amorini che recano conchiglie e strumenti di architetto e di costruttore, nella contorsione folle delle linee capricciose, è il manifesto di quell'arte irruente e temeraria, ma temperata da un'agile grazia.

Ma abbiamo qualche cosa di più intimo, di più geniale di queste raccolte di bozzetti, di interni e di arredi, qualche cosa che ci permette di penetrare più addentro nella natura di quell'ingegno, e lo dobbiamo a Luca Beltrami.

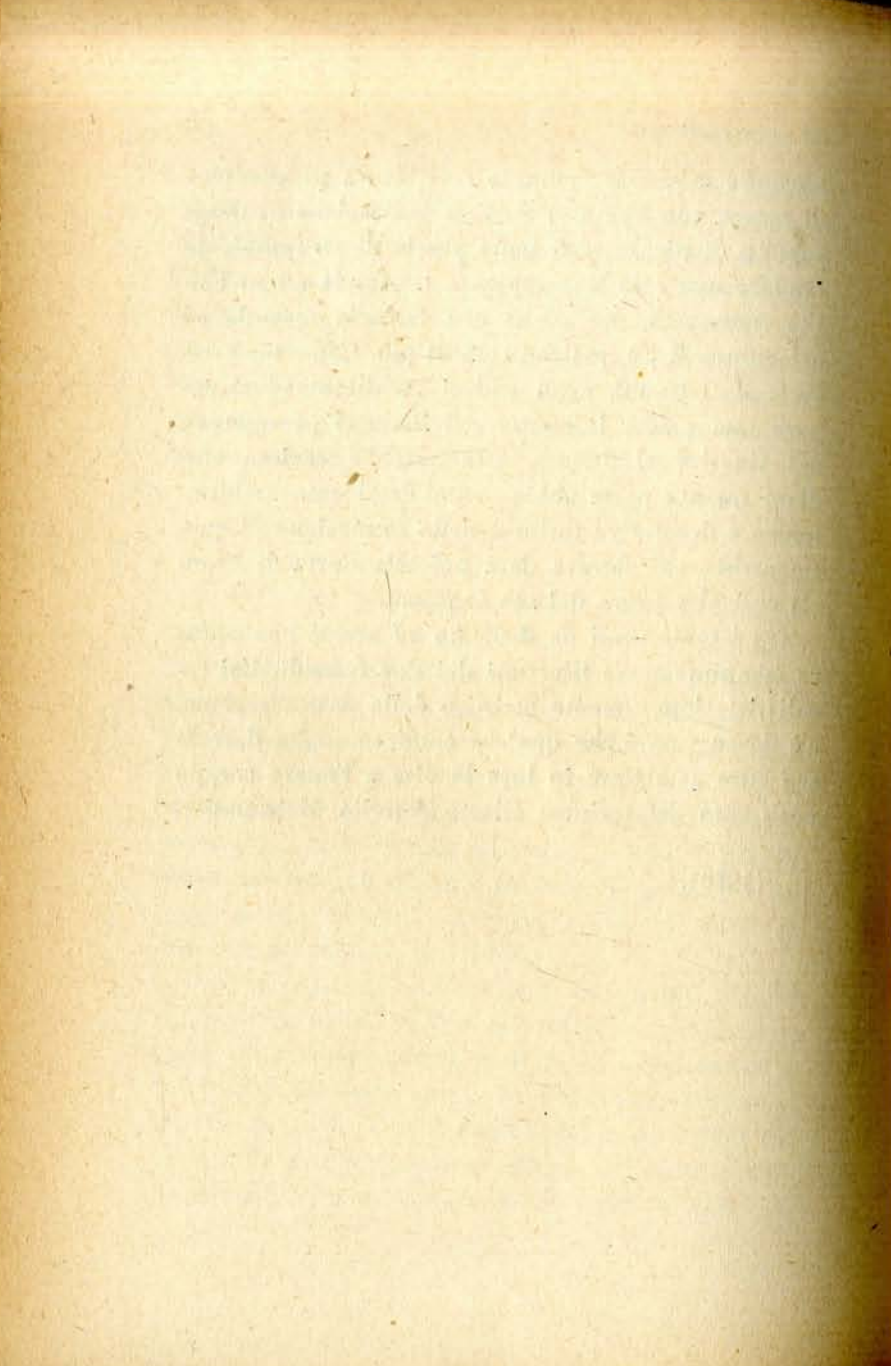
* * *

Il Beltrami pubblicò, nel 1916, in un opuscolo per nozze, una dozzina di fogli con disegni autografi del Meissonnier, reliquie di un libro smembrato e disperso, già appartenente al senatore Giovanni Morelli, a cui erano pervenuti chi sa come. Sono schizzi di catafalchi per funebri reali, altari, sarcofaghi, tombe reali, mense d'altare, candelabri, cariatidi, pareti frontali per alcove, letti a baldacchino, tabernacoli d'altare, facciate di chiese, di palazzi, porte, terrazze, cappelle, nicchioni, studi di vasi con guarnizioni metalliche.

Dice giustamente il Beltrami che questi schizzi ci rivelano, assai meglio che non le tavole delle opere interpretate dagli incisori, la spontaneità e la vivacità del segno originale, e queste qualità sono tali da caratterizzare l'individualità di un artista geniale e di un disegnatore eccellente. Vi sono in questi abbozzi figurine decorative di virtù, di santi, di

allegorie schizzate con una così sicura proporzione di masse, con una così nervosa indicazione di drappeggi e di pieghe, con tanta grazia di attitudini, da rivelare non solo una sapienza profonda ed un'abilità consumata, ma anche una fantasia feconda ed armoniosa. E c'è qualche cosa di più. Come bene avverte il Beltrami, negli schizzi architettonici ci appare una palese influenza del barocco piemontese, dal Guarini al Juvara. Ora sarebbe curioso studiare quanta parte abbia avuto l'ambiente architettonico e decorativo torinese nella formazione di questo artista che doveva dare poi alla Corte di Francia così alta prova del suo ingegno.

Tra i tanti studi da dedicare ad artisti non ancora compiutamente illustrati dei due fecondissimi secoli del rinnovamento artistico della nostra regione, c'è da augurarsi che qualche studioso voglia dare le sue cure a mettere in luce la vita e l'opera troppo poco nota del torinese Giusto Aurelio Meissonnier.

(1920).

## NAZIONALISMO ARCHEOLOGICO.

In un libro dedicato alle persone semplicemente colte, od a quelle che aspirano a divenirlo, uno studioso provato nei severi studi archeologici si industria a difendere, con non celati intendimenti patriottici, l'arte romana da una valutazione che gli sembra ingiusta, o meglio, male impostata. In confronto dell'arte greca, l'arte romana, che ne fu la erede e la continuatrice, non aveva finora raccolto giudizi troppo lusinghieri. Tolta forse l'architettura, di cui nessuno aveva mai negato la genialità dell'organismo costruttivo, la grandiosità delle proporzioni e dell'effetto, se anche aveva fatto riserve sul lato puramente estetico, in tutti gli altri campi, scoltura, pittura, decorazione murale plastica e pittorica, oreficeria, glittica, ceramica, l'arte romana era apparsa agli studiosi imparziali come una derivazione, una continuazione, uno svolgimento e ben spesso soltanto un'imitazione dell'arte greca, imitazione necessariamente inferiore, come son sempre le imitazioni. Creazioni originali, nuove forme espresse da un sentimento nuovo, caratteri estetici rappresenta-

tivi di una razza, non vi apparivano. Un qualche accento di ingenuità e di freschezza non compariva che in qualche tarda manifestazione realistica dei bassi tempi, quando nello sfasciarsi dell'Impero glorioso, nell'imbarbarirsi degli spiriti, nell'incapacità di seguire gli antichi modelli ellenici, sorgeva dalla mescolanza delle razze un'anima nuova ed ingenua che doveva poi dar origine alla fioritura originale dell'arte cristiana e romanica.

* * *

Senonchè la tesi che Alessandro Della Seta svolge nel suo libro recente (« Italia antica - Dalle caverne preistoriche al palazzo imperiale » - Bergamo, Istituto d'arti grafiche, 1922) è proprio opposta. Il Della Seta imprende non solo la difesa, ma la glorificazione dell'arte romana sotto un aspetto nuovo: « L'arte di Roma — egli dice — messa a confronto « del levigato estetismo greco, apparve povera e ru« de a chi considerò che l'arte, anche morta la Gre« cia, dovesse rimanere virtuoso esercizio a freddo in« torno alle bellezze delle forme umane, alla simme« tria delle linee architettoniche. Apparirà invece si« curo elemento di dominio nei suoi tratti vigorosi « e incisivi, nella saldezza delle sue moli... a chi la « vedrà come il superbo coronamento di tutta la ci« viltà d'Italia ».

* * *

Ci sarebbe già molto da dire intorno a questa prima enunciazione della tesi. L'arte romana, tolte alcune manifestazioni primitive nelle quali è facile vedere un elemento non romano ma etrusco, non è nè povera nè rude; è anzi fastosa e levigata, fin troppo. E non pare esatto dire « levigata » l'arte greca, nè « estetismo » la sua bellezza. Tutti sanno che gli originali greci non sono levigati, anzi talora (come nel corteo delle Panatenee e nella Fanciulla d'Anzio) vi sono intagli e rudezze di sbozzatura lasciati tali con fine senso dell'effetto, mentre tutti sanno che levigatissime sono le copie romane. E si può dire « virtuoso esercizio a freddo intorno alla bellezza delle forme umane » la plastica greca? Chi fece il virtuoso esercizio a freddo non fu proprio la plastica romana, che lo fece anzi, e peggio, intorno ai modelli greci?

* * *

Nel suo esame dell'arte dell'Italia antica il Della Seta è naturalmente obbligato a cominciare dallo sceverare dall'arte romana l'arte delle genti non latine che stanziarono in Italia e vi lasciarono l'orma delle loro civiltà, e tutti sanno che è un bagaglio cospicuo. Nientemeno che l'arte greca, che l'arte etru-

sca, che l'arte orientalizzante di importazione fenicia o da essa imitata, che l'arte fenicia-punica di Malta, di Pantelleria, della Sicilia e della Sardegna. È quanto dire che il Della Seta è costretto a dedicare tre quarti del suo volume ad arte non romana. Per non esaminare che le due maggiori, l'arte greca della Sicilia e della Magna Grecia, non è che un capitolo dell'arte greca; l'arte degli etruschi, di questo misterioso popolo asiatico venuto dalla Lidia, che ha una lingua ancor oggi incomprensibile, è un riflesso dell'arte greca, ma con caratteri etnici ben definiti che non mancano di una certa originalità barbara e che ce lo mostrano assai più affine agli ittiti che non ai greci ed ai latini. Eppure queste arti non romane, di gente non romana, hanno una immensa importanza quantitativa e qualitativa nella storia artistica dell'Italia antica. Non solo hanno costituito due centri artistici indimenticabili, ma premendo dal sud e dal nord sulla nascente arte romana vi hanno impresso indelebilmente i loro caratteri.

« Quando la civiltà greca della Sicilia e dell'Ita-
« lia meridionale era oramai una cava maschera che
« nascondeva sotto i pomelli accesi le rughe giallo-
« gnole, e la civiltà dell'Etruria era una ornata mum-
« mia che gli aruspici vantavano viva nelle loro in-
« comprensibili formule, si affermò l'arte di Roma ».
Così il Della Seta, nel suo sttile forse alquanto frondoso. Vediamo dunque che cosa abbia recato di proprio nell'arte il popolo romano.

Dice il Della Seta che mentre in Grecia la manifestazione intellettuale, letteraria, artistica, filosofica, scientifica, superava in valore la manifestazione politica, la storia di Roma è invece quella di una « civiltà nella quale arma e legge importarono assai di più che l'agile intelletto ». Ma non basta: « Roma ebbe dunque nella sua anima un'istintiva « repulsione all'arte, intesa questa come ricerca di « una forma raffinata ». Popolo di pastori e di guerrieri, non aveva mitologia, non aveva una mitica eroica, non aveva una tradizione cavalleresca. Dai greci prende le figure degli dei che identifica coi propri, dagli etruschi il tempio e la sua decorazione, nonchè i soggetti e persino gli artisti esecutori. Anche nelle immagini degli dei latini ritroviamo il tipo greco: « lo spirito latino e romano non è riuscito a crearsi un'immagine propria, neanche per i « suoi dei campestri, i più lontani dall'ideazione « greca ». Se appresero dai greci a filosofeggiare sull'anima, « ignorarono interamente un'arte che derivasse dalla concezione religiosa della morte ». Dalla morte non trassero che « il solo elemento di vita che contiene », il ritratto del morto. Donde la manìa dei ritratti.

« Ma anche quando si creò una sua arte originale lo spirito romano non seppe vincere la sua riluttanza all'esercizio dell'arte: era nato agricoltore e guerriero: non seppe mai divenire pittore e scultore ». Infatti appena qualche nome di architetto, e due o tre nomi di pittori « senza infamia e senza

lode », dei quali uno ricordato non per altro che perchè mancino. « Ancor peggio è nella scoltura ». Testi letterari e iscrizioni ci provano « che l'esercizio dell'arte era completamente lasciato a mani greche ». Greci erano sempre gli artisti che copiavano le opere celebri. Quando si incontra un copista latino « al solito si nasconde sotto di esso un liberto greco ».

* * *

Ma i romani, per quanto ripugnanti all'arte, non potevano chiudere gli occhi dinanzi alla bellezza dell'arte greca. E allora si dettero a rapinare i templi e le città greche. E chi non poteva procurarsi originali si provvedeva di copie, dando prova del più ampio eclettismo. E l'influsso passò nella decorazione: lastre in terracotta, vasellame in metallo, vasi aretini, stucchi di volte e soffitti « un complesso ornamentale quale era stato assolutamente sconosciuto ai greci ». Assolutamente è forse dir troppo, perchè noi non abbiamo sulla casa greca i resti e le testimonianze della casa romana, ma, dato che l'uso fosse assolutamente sconosciuto ai greci, esso era in Roma « affidato a mani greche » e greche sono le scene, le fogge, gli ornati; anzi, per le famose coppe aretine si ammette da tutti che furono formate sopra vasi greci di metallo, importati.

Opera di artisti greci fu anche la pittura parietale che noi conosciamo per i resti di Pompei, di Ercola-

no, del Palatino; ma « per quanto affidata come le altre a mani greche, anche questa manifestazione di stile si deve considerare italica ». Così dice l'autore, ma il lettore è libero di pensare che si tratta naturalmente di un'italicità relativa. E infatti l'autore lo confessa: « Copie in marmo o in bronzo dei capolavori greci, riadattamento di alcuni tipi con vacuità accademica o teatralità di pose nelle statue « della scuola prasitelica, leziosaggini arcaistiche e « svolazzi di panneggiamenti ellenistici nei rilievi « neoattici, minuziosa e trista esuberanza di motivi « floreali e di complessi architettonici, scene del mito « e scene di genere nelle varie manifestazioni dello « stile greco-romano, nelle lastre campane, nel vasellame d'argento, nella ceramica aretina, negli stucchi delle volte e nelle pitture parietali, ricchezze « policrome di mosaici, questo è quanto il gusto di « Roma ha creato dal II secolo a. C. in giù, venendo « a contatto con l'arte greca. E quest'arte greco-romana può a seconda dei punti di vista considerarsi assoggettamento greco ai bisogni del romano « oppure moda sopraffattrice che continuava a dettar legge dalla Grecia, ma non è ancora arte originale romana, non è ancora Roma ».

* * *

Verissimo. Ma tolto, com'è giusto, all'arte romana questo bagaglio che non è che riflesso greco, che

cosa rimane? Rimane, secondo il Della Seta, l'architettura, il rilievo storico e il ritratto.

L'architettura, originale espressione del genio artistico romano? Il Della Seta è obbligato a distinguere. Roma è « l'arte imperiale, l'arte messa a servizio di un'idea, per quanto affidata ancora a mercenarie mani greche ». Ma non solo a mani mercenarie. « Innegabilmente Roma accoglie gli stili greci »; greca è anche la decorazione, ma bisogna riconoscere « che la parte ornamentale è il lato più debole dell'architettura romana... il romano sapeva celeremente e grandiosamente elevare; non sapeva decorare... accolse dalla Grecia la sua decorazione: ma non vi impresse il segno romano ». Perciò la costruzione romana non è come la greca « costruzione esteriore da essere contemplata »; è « vasto ed utile spazio interiore per raccogliere un popolo »; perciò « rimane imponente, anzi, sembra più rudemente romana, quando il tempo ne ha sgretolato la crosta straniera di marmi e di stucchi ».

Dunque la vera arte architettonica romana non è tanto bellezza, quanto utilità; non è armonia di struttura e di decorazione, ma soltanto struttura.

Ora io non negherò che l'organismo costruttivo, la ossatura di un edificio possa essere arte. Benedetto Croce lo negherebbe, egli che, come tutti sanno, ha negato che la struttura fisica della visione dantesca sia poesia, e l'ha definita unicamente « una fabbrica robusta e massiccia » attorno a cui si arrampicherebbe la poesia. A ben maggior ragione non sarebbe poe-

sia, cioè bellezza d'arte, questa vera fabbrica robusta e massiccia che è l'ossatura romana, priva della sua crosta straniera. No: la struttura della Commedia è poesia perchè è una creazione, e quale! della fantasia del poeta, e l'ossatura di un edificio può essere arte quando esca da una fantasia armoniosa; ma è arte di un grado inferiore, e solo entro certi limiti: troppe delle sue forme rampollano, non dalla fantasia, ma dalla logica, dai bisogni statici, appartengono cioè alla tecnica costruttiva. Ma se l'edificio romano, ridotto alla sua ossatura costruttiva, è più bello che non ricoperto della « crosta straniera », ciò prova che non ha raggiunto l'unità estetica che è la bellezza dell'edificio egizio, dell'edifizio greco, dell'edifizio romanico, dell'edifizio gotico, nei quali struttura e decorazione rampollano ad un tempo da un'unica fantasia, così che non si potrebbe immaginare l'una senza l'altra.

Il rilievo storico. L'arte romana — dice l'autore — ha recato nella scultura la narrazione storica: l'uomo rappresentato nella sua realtà e posto sullo sfondo dell'ambiente fisico. Il Della Seta non si nasconde che il rilievo ellenistico aveva già iniziato quella rappresentazione e quella fusione, ma aggiunge che il rilievo romano la ritrovò per proprio conto. È forse troppo dire, ma è certo che in Roma esso ebbe una determinazione nuova. Ma l'interesse di una narrazione storica non crea di per sè una bellezza estetica, e forse non tutti sottoscriveranno alla sentenza del Della Seta, che cioè « tutti i sentimenti

che scaturiscono dall'augusta e formidabile volontà del destino che è la guerra, non mai altrove hanno avuto come nella colonna Trajana un così potente riflesso nel gesto, nel volto ». Ben spesso in questa che dovrebbe essere la vera arte originale romana noi vediamo riflessi di atteggiamenti e di espressioni attinte alla plastica greca, ma che, artisticamente, ne stanno a grande distanza.

La stessa cosa, ed a più forte ragione, si può dire del ritratto. Il ritratto romano sarebbe il trionfo del realismo, l'esaltazione del carattere individuale contrapposta all'idealizzazione del ritratto greco. Ma chi non sa che il ritratto ellenistico era giunto ad un realismo che nessun realismo romano ha potuto superare? Quale immagine individuale può salire ad una verità più penetrante, audace e potente del viso di Eutidemo re di Battriana, all'ombra del suo cappellaccio? È v'è nei ritratti del realismo ellenistico uno spirito d'arte che ben spesso manca nei romani.

* * *

Che cosa è dunque l'arte romana pel Della Seta? Ecco: « Arte destinata ad un dominio politico, quindi legata alle esigenze della realtà, l'arte romana non poteva esser bella, se per bellezza s'intende la astrazione ideale e la forma levigata, ma se bellezza è la glorificazione della forza, della giustizia, della clemenza... allora bella è l'arte romana, bella quan-

to la greca e ne è più vitale... L'arte romana è uno strumento simile all'arma ed alla legge, è affermazione dell'idea romana... è tutto ciò che, senza deviazioni, corre dritto allo scopo: il dominio sugli uomini ».

Dunque l'arte romana non vive per se stessa, come l'arte egizia, come l'arte greca, come l'arte romanica, come l'arte gotica; è invece un'arma, uno strumento di governo, un mezzo per giungere al dominio politico. Si capisce che inutilmente cercheremmo di comprenderla e di valutarla con criteri puramente estetici. Ma un'arte che non è che strumento politico di dominio può essere veramente arte?

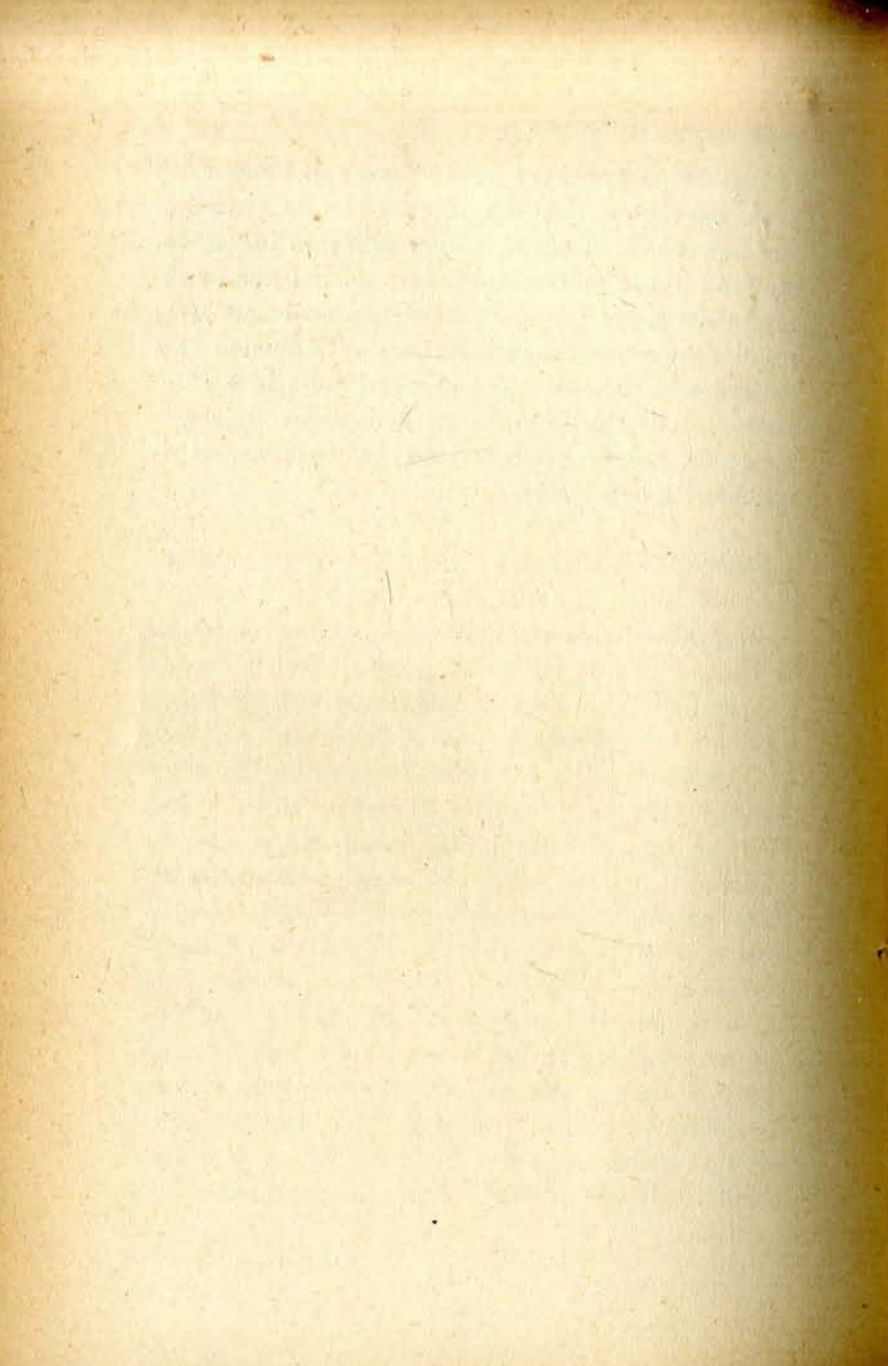
Benedetto Croce ha dimostrato (e nessuno gli può dar torto) che l'arte non può essere un atto utilitario, perchè i nostri interessi pratici possono coincidere ma non si fondono mai col nostro interesse estetico. Basterebbe prender in parola il Della Seta per dimostrargli che l'arte romana, che egli vuol porre nientemeno che al di sopra della greca, essendo un atto utilitario, non può essere arte.

Ma non lo prenderemo in parola. Continueremo a pensare che l'arte romana è quello che è: un'arte, ed è tale non perchè sia stata strumento di dominio e foggiata a questo scopo, ma nonostante questo suo ufficio pratico. Il peggior servizio che il Della Seta poteva rendere alla sua prediletta è questo, di averne fatta un'arma ed uno strumento di impero. Ma il nazionalismo artistico che imperversa da qualche tempo nella critica d'arte può far commettere

di questi errore estetici. Questo libro è diffuso dall'editore con queste significanti parole: « L'autore ha avuto un intendimento si potrebbe dire « nazionale »: contrapporre al concetto dell'arte come bellezza di forma, quello dell'arte come espressione di utilità e come strumento di dominio, e di rialzare quindi di fronte al vieto estetismo greco, l'incisiva rude forza italica etrusca e romana, ridonando così all'arte della nostra penisola quel merito che l'infatuamento accademico per la grecità le ha fin qui negato ».

Siamo dunque avvertiti. Finora avevamo creduto che l'arte etrusca e romana fosse vissuta dello spirito e delle forme greche, pur restando terribilmente lontana da quell'altezza. Così credevano, poveri illusi, i Romani stessi: « Grecia capta » con quel che segue. Così credeva Orazio, che pure era un romano, e non dei meno intelligenti: « Ai greci le Muse diedero il genio, diedero di parlare con labbro armonioso, ma i nostri ragazzi imparano a dividere con lunghi calcoli una moneta in cento parti ». Erano, come noi, vittime dell'« infatuamento accademico per la grecità ». Guardiamoci dal credere che le statue greche siano alquanto più belle di quelle romane: sarebbe un asservirsi al « vieto estetismo greco ». L'arte « come espressione di utilità e come strumento di dominio » caccerà quella che pensava soltanto « alla bellezza delle forme ». « Qui nous delivrera des Grecs et des Romains? » disse un giorno un poeta francese; ma questi baldanzosi nazionalisti dell'ar-

te vogliono liberarsi dei greci a favore di Roma « dal tardo pensiero » come l'ha detta Gabriele D'Annunzio. Si capisce: il confronto era alquanto incomodo. Ma fra tutte le deformazioni del nazionalismo applicato all'arte, chi sarebbe giunto, con un atroce sforzo di fantasia, a immaginar questa? Abbiamo riso dei tedeschi che volevano sottoporre tutte le manifestazioni dello spirito al dogma della supremazia germanica. C'è della gente fra noi che cammina, in ritardo, sulle loro tracce.

(1922)

## IL FOSSILE INERTE.

Oggi ho recitato l'atto di contrizione ed ho fatto ammenda di un errore antico.

Tanti anni fa m'accadde di fare un pellegrinaggio sacro, uno di quelli che restano come pietre miliari nella memoria della propria esistenza: mi accadde di recarmi in Grecia. Ci andai difilato: dopo tre notti e tre giorni di viaggio, giunsi ad Atene nel pomeriggio. Appena salite le scale dell'albergo, deposte le valigie nella stanza, uscii sul balcone: mi si offerse agli occhi la rupe dell'Acropoli intagliata nel chiaro cielo d'aprile. Nella luce abbagliante del pomeriggio assolato, al disopra del tumulto della vita cittadina, che si snodava in basso nella via principale, l'*Odòs Stadiou*, la rupe formidabile mi apparve grigia e ferrigna, dal suo macigno sgretolato e bucherato di caverne, chiara e dorata nel cielo cilestrino chiarissimo striato da nuvole ventose. Sul ciglio del muro rossigno i templi infranti e sfasciati profilavano nel cielo gli steli rosei delle colonne, la travatura dorata degli architravi. Non ressi all'appello: dimenticai le tre notti e i tre giorni di viag-

gio, la polvere e la stanchezza, e mi avviai freneticamente alla rupe.

Vi rimasi per ore ed ore in un rapimento quale non avevo provato mai: vi rimasi fino a notte. Ne tornai come da un sogno. E poichè non mi pareva di poter contenere quella piena di impressioni, di affetti e di pensieri, passai la notte a scrivere ciò che avevo visto e sentito.

* * *

Ma oggi ho capito il mio errore: ho capito che sono stato vittima di una puerile illusione. Ne avevo avuto già qualche senso negli anni scorsi. Durante la guerra molti corrispondenti di giornali, che di propria elezione non vi avrebbero mai posto piede, furono obbligati dagli avvenimenti a recarsi ed a soggiornare in Grecia: e già attraverso le loro autorevoli impressioni mi era sorto qualche dubbio sulla legittimità dei miei entusiasmi. Ma oggi ne ho avuto la dimostrazione esplicita. Poichè gli avvenimenti del dopo-guerra continuano a richiamare in Grecia i descrittori ambulanti dei giornali, uno di essi, e fra i più intelligenti ed arguti, mi ha rivelato l'assurdità del mio procedere e l'errore della mia commozione.

Già innanzi tutto, con quel recarmi issofatto a porre il piede sulla rupe di Pericle io avevo commesso uno sproposito innaturale. Il vero descrittore

dell'Acropoli sceglie tutt'altra via: ascoltiamolo. Passa uno, due mesi ad Atene, ma non si lascia vincere da quella volgare curiosità. Va dal dentista, si fa lustrare le scarpe, beve la mastica del mezzogiorno, assorbe il the delle cinque, ma si guarda bene dal lasciarsi distrarre « da quell'eterna sagoma bianca ». Ma poi a poco a poco essa comincia ad attirare la sua attenzione. Allora si ricorda che ha fatto il liceo: « vaghe reminiscenze » cominciano a « increspare la sua mente ». Legge il Baedeker, compera qualche libro francese per addottrinarsi: finisce per credere che un bel giorno andrà sull'Acropoli, non solo, ma che la descriverà. E infatti un bel giorno, anzi una bella notte di luna è trascinato dopo una allegra cena, dagli amici greci in *smoking* e dalle dame scollate, fin lassù, e la descrive. Egli assicura autorevolmente che « questa è su per giù, da Renan in poi, l'origine di tutte le bassezze letterarie che sono state commesse su quel soggetto ».

Quando si prendono queste precauzioni, l'Acropoli si rivela tutta diversa, e si capisce, di quel che può apparire ad un visitatore entusiasta che vi corre solo e ancora lordo della polvere del viaggio. La si vede con la necessaria calma dello spirito e la si pesa per quel che vale.

* * *

E che cosa vale? Ecco: ci sono rovine vive e rovine morte: l'Acropoli è una « rovina morta »: è

« l'avanzo d'una realtà trapassata impietrata nel gelido sonno dei millenni ». Non basta: « non è più un monumento: è un fossile ». Ha « la rigidità fissa, assente, neutra che ha il volto dei morti »; è una spoglia da cui è uscita la vita ». Non è più « che un pezzo da museo, un povero pezzo da museo »; è « un altare di cui non è rimasta più che la pietra ».

Lette queste categoriche cose, ho fatto un po' di esame di coscienza. È strano, mi son detto, quando ero lassù seduto su quelle pietre non ho punto avuto il senso di una cosa morta: quei pochi colonnati superstiti mi parevano vivi di una vita che non potesse morire perchè immortale. Mi parevano più vivi che la città rumorosa sprofondata ai loro piedi. E ciò che faceva quella rovina viva e immortale era non solo il fascino della sua poesia storica, ma era la sua bellezza, viva, perchè fatta di un'armonia non più raggiunta in nessun altro luogo e da nessun'altra civiltà. Quella pietra mi pareva, sì, proprio un altare, ma un altare sul quale aleggiava sempre lo spirito del dio, e quel dio era il genio armonioso della grecità, un altare dinanzi al quale a qualunque spirito, non distratto dalle scollature delle signore, veniva fatto di inginocchiarsi, almeno in ispirito, e recitare una preghiera, come era successo a Renan.

Ma questa stroncatura non è puramente estetica: ha un substrato politico: è fatta per affrontare il fossile inerte dell'Acropoli col romano Campidoglio, in cui pulsa eterna la vita latina, e secondo il comparatore il confronto è naturalmente schiacciante.

No, quella rovina non mi sembrerebbe più viva e più grande, se vi fosse insediato un palazzo municipale, o bizantino, o gotico, o veneziano, o saraceno, e se fra le colonne del Partenone si andasse a far vidimare un atto di identità, e fra le cariatidi dell'Eretteo si pagasse la tassa di famiglia.

Ci sono rovine che per essere veramente vive hanno bisogno di essere solitarie. Lo pensava anche un uomo non sospetto di scarso entusiasmo per la latinità: Giosue Carducci, e fra le Terme di Caracalla, a rendere maggiore la solitudine, già pur così grande, invocava ferocemente la febbre: «Febbre mi ascolta. Gli uomini novelli quinci respingi e lor piccole cose: religioso è questo orror: la dea Roma qui dorme». Sì, certe rovine solitarie possono sembrar morte ai frettolosi ed agli svagati, ma dormono soltanto.

* * *

Ma io non avrei rilevato questo tentativo di scroncatura monumentale, se esso non fosse una delle varie testimonianze di un curioso stato d'animo e di un baldanzoso programma. È inutile dissimularlo: c'è da qualche tempo, in una parte della nostra critica, un partito preso antiellenico. Quella povera Grecia (antica) ha da qualche tempo fra noi, come dicono i francesi, una cattiva stampa.

Se c'era fra le creazioni dello spirito umano cosa che paresse intangibile ad ogni tentativo di demoli-

zione era la plastica greca, così alta sovrastava a tutto ciò che era stato prima ed è venuto di poi. Era un padrone noioso; era quasi un tiranno; se ne sentiva pesare duramente il giogo: era un ostacolo ad ogni apoteosi di altre genialità nuove, e si tenta di scrollarlo, per quanto è possibile.

Mi è occorso già di dare qualche saggio di questo stato di spirito, che rischia per avventura di far smarrire l'equilibrio a quella valutazione critica che nel campo dell'arte dovrebbe esser sottratta ad ogni elemento che non fosse puramente estetico. Ma forse il caso più eloquente è quello dello scultore Vulca di Vejo.

* * *

Tutti sanno che sei anni or sono si fecero nel suolo dov'era l'antica Vejo, la città etrusca nemica di Roma, alcune preziose scoperte. Si ritrovarono le fondamenta di un tempio ed alcuni frammenti delle opere plastiche in terracotta, che lo ornavano: acroteri con figure di satiri, di menadi, di gorgoni, e statue, i resti di un gruppo rappresentante la disputa fra Ercole ed Apollo per la cerva cerinitica. Era un ritrovamento singolarmente importante. Poichè Plinio attesta che uno dei due Tarquinii, transitori principi di Roma, mancando i romani di un'arte propria, aveva chiamato a Roma un artista di Vejo, l'etrusco Vulca, a modellare le statue di argilla pel tempio di Giove Capitolino, consacrato, secondo Li-

vio, nel 508 a. C., non era senza qualche probabilità che a Vulca stesso od alla sua scuola appartenessero le statue fortunatamente esumate.

Che cos'erano queste figure? L'ingegnoso scopritore, il Giglioli, le definì con onesta esattezza: « Quest'arte, per tipi, per soggetti è tutta ellenica; solo nello stile, nello spirito si nota una differenza che la distingue da quella propriamente greca; se gli artisti furono greci, seppero perciò adattarsi all'indole dei committenti; se, come è più probabile, furono etruschi ed italici che seguivano le forme dell'arte ellenica, introdussero nella forma straniera un sentimento nuovo ». È vero: tutto è greco, greco il mito, greci gli dei, Ermes, Eracle, Apollo, che non hanno nulla a che fare con l'Olimpo etrusco primitivo, greci gli abiti, greci i tipi plastici, greco lo stile; non occorre esser dotto nell'archeologia per vederlo; chiunque conosca l'arte ionica e quella ionico-attica del sesto secolo, dal Tesoro dei Sifni alle *Korai* dell'Acropoli, ne vede subito le origini plastiche: ma v'è qualche cosa di diverso: una vivezza più fresca e gustosa, una vitalità più realistica: è lo spirito etrusco, lo spirito etrusco negato alle alte idealità dello spirito greco, non progressivo, più materiale, più massiccio e provinciale, ma più vivace e colorito.

Questo disse e direbbe qualunque ingenuo osservatore: ma per certa critica nuova ciò non basta più. Quando il monumento fu pubblicato, una rivista scrisse: « L'esecuzione di queste terracotte è mira-

bile e porta i segni di una ardita e potente personalità d'artista. La figura di Apollo, di veramente greco non ha che l'esteriorità e certi andamenti stilistici. La modellatura vibrante di sensualità creatrice, il gusto di certe asprezze in confronto di improvvise dolcezze di passaggi, da un piano sintetico ad un altro particolareggiato, il colore che supplisce spesso il rilievo non hanno qui nulla a vedere con la pacata robustezza dell'arte arcaica greca, e sono qui in funzione di originale scoperta del genio, genio italiano di duemilaquattrocento anni fa ».

Ecco: c'è qualche inesattezza. La policromia, che sostituisce il rilievo, la « pacata robustezza » dell'arcaismo greco? Si vede che lo scrittore deve aver visto anche lui l'Acropoli al lume della luna e dopo un allegro simposio; se no si sarebbe accorto dinanzi ai frontoni dell'*Hekatonpedon* che l'uso del colore non è una scoperta nuovissima dell'etrusco Vulca e che l'arte arcaica greca non è precisamente « pacata ».

* * *

Ma c'è una questione più importante. È proprio spirito italico quello di Vulca? Ecco: Vulca era un etrusco; ora, se fra le varie genti che occuparono l'Italia antica ve n'era una che proprio non si potesse dire « italica » era l'etrusca. Ne era prova la sua lingua, una lingua che non solo non ha nulla di comune coi varii dialetti italici (osco, volsco, umbro,

latino), ma che non ha alcun legame con lingue indoeuropee, tanto che continua ad essere incomprensibile, nonostante l'abbiano relegata per disperazione fra le finnico-tartare. Tutti i risultati dell'archeologia, che sono i meno incerti, provano la verità della tradizione, secondo cui gli etruschi erano asiatici venuti dalla Lidia, che nelle loro manifestazioni artistiche subirono il riflesso dell'arte greca.

I romani dei primi secoli, che mancavano di ogni cosa necessaria alla vita ideale e sociale di un popolo, presero in imprestito dagli etruschi divinità, leggi, usi religiosi e civili, ma non furono mai lo stesso popolo, tanto è vero che ne furono sempre nemici. Nemmeno la loro arte può indentificarsi con l'arte etrusca, che sta perfettamente da sè, con caratteri proprii chiaramente asiatici.

Ora, se fosse possibile identificare quest'arte ionico-etrusca di Vejo con l'arte italica, se veramente in quelle terrecotte vi fosse uno spirito plastico nostro ed originale, Roma avrebbe visto una magnifica fioritura plastica: una vera scuola plastica romana sarebbe sorta da quell'inizio: invece non ne vediamo traccia, per la semplice ragione che non ci fu, tanto è vero che le statue di Vulca rimasero a decorare il tempio di Giove per trecentocinquant'anni, finchè, cioè, non furono sostituite, con giusto rimpianto dei vecchi romani, come ci raccontano Plinio, Ovidio, Seneca e Giovenale, da statue greche importate dalla Grecia conquistata. Quella gustosa traduzione etrusca di statue greche rimaste un fatto etrusco, uno dei

vari atteggiamenti mimetici dell'arte etrusca nella sue secolare imitazione dei vari atteggiamenti dell'arte greca; non divenne un fenomeno « italico », cioè originale, fecondo e progressivo, appunto, perchè non nasceva dallo spirito e non ne fu assimilato.

* * *

Ma per certa critica nuova questo non basta. Bisogna per forza che l'arte di Vulca, « che sta uscendo dalla opaca vacuità di un nome per entrare nella luminosa consistenza della realtà » (stile di moda) sia « un vanto originale » di un'arte non greca. Così dice un dotto archeologo, il quale afferma che quest'arte etrusca primitiva « segna l'apparizione sull'inerte sfondo dell'arte greca, da cui pur deriva, di un talento indigeno pieno di foga, ciò che può paragonarsi al balzare di Nicolò Pisano sulle ottuse forme dell'arte romanica ».

Al lume di questo entusiasmo si capisce che quella povera arte greca ci faccia la più triste delle figure. Accanto all'Apollo di Vejo quello di Tenea diventa « fragile marionetta », quello di Thera « gravame piombante ». Può esser vero, ma l'autore dimentica di avvertire i lettori che queste sono più vecchie verosimilmente di un secolo o poco meno, e in quel secolo si è fatto in Grecia parecchio. Il panneggio dell'arte greca arcaica è « una buccia raggrinzita sul frutto »? No: i panni delle statue veienti

non superano affatto quelli delle *Korai* dell'Acropoli. Al confronto il movimento delle statue di Egina è « slegato e stentato tra la veduta ampia del torace ed il grande passo di profilo? ». Ma no: nei frontoni di Egina una metà delle statue sono di profilo come questa, che pur non era in un frontone e non ne aveva gli obblighi frontali.

Ma con l'entusiasmo non si ragiona, tanto più quando non è puramente estetico. Con quelle due grandi scoperte della critica moderna, che sono la « corporeità » e « i volumi », si dimostra quanto si vuole. La critica moderna, si sa, non ammette che in un'opera d'arte ci siano deficenze ed errori: tutto è strettamente voluto, tutto è volontà di stile. L'Apollo di Vejo ce ne presenta un bellissimo esempio.

In questa bellissima statua dagli enormi polpacci, i muscoli ed i tendini dei medesimi sono rappresentati come un curioso e puerile fascio di corde a ventaglio, anche dove non ci sono in realtà. Errore? Insufficenza? ingenuità primitiva? Così si poteva credere una volta, tanto più che in una figurazione coetanea, il fregio delfico del Tesoro dei Sifni, c'è in una figura di Ermes, un polpaccio striato in modo analogo. Ma non sarà mai. Certa critica moderna non è imbarazzata per così poco, ed ecco le sue spiegazioni: « All'accentuarsi della corporeità va unita quella dell'espressione. Naturalmente, l'artista prima di ogni altra cosa ha insistito su quello che egli più sentiva, cioè l'azione. Egli ha contratti nel passo i muscoli ed i tendini delle gambe, li ha con-

tratti fino a modificare la natura. Difatti non mai si avrebbe nella realtà un fascio di nette corde qual'è quello che dal ginocchio in parte si distende a ventaglio sotto il polpaccio ed in parte prosegue diritto sino al cavo del piede, ma l'artista ha saputo dare l'impressione che il movimento vibri dalla rotella fino all'articolazione delle dita ». È un peccato che Fidia, Prassitele e Michelangelo non ci abbiano pensato e si siano tenuti pusillanimemente all'anatomia reale.

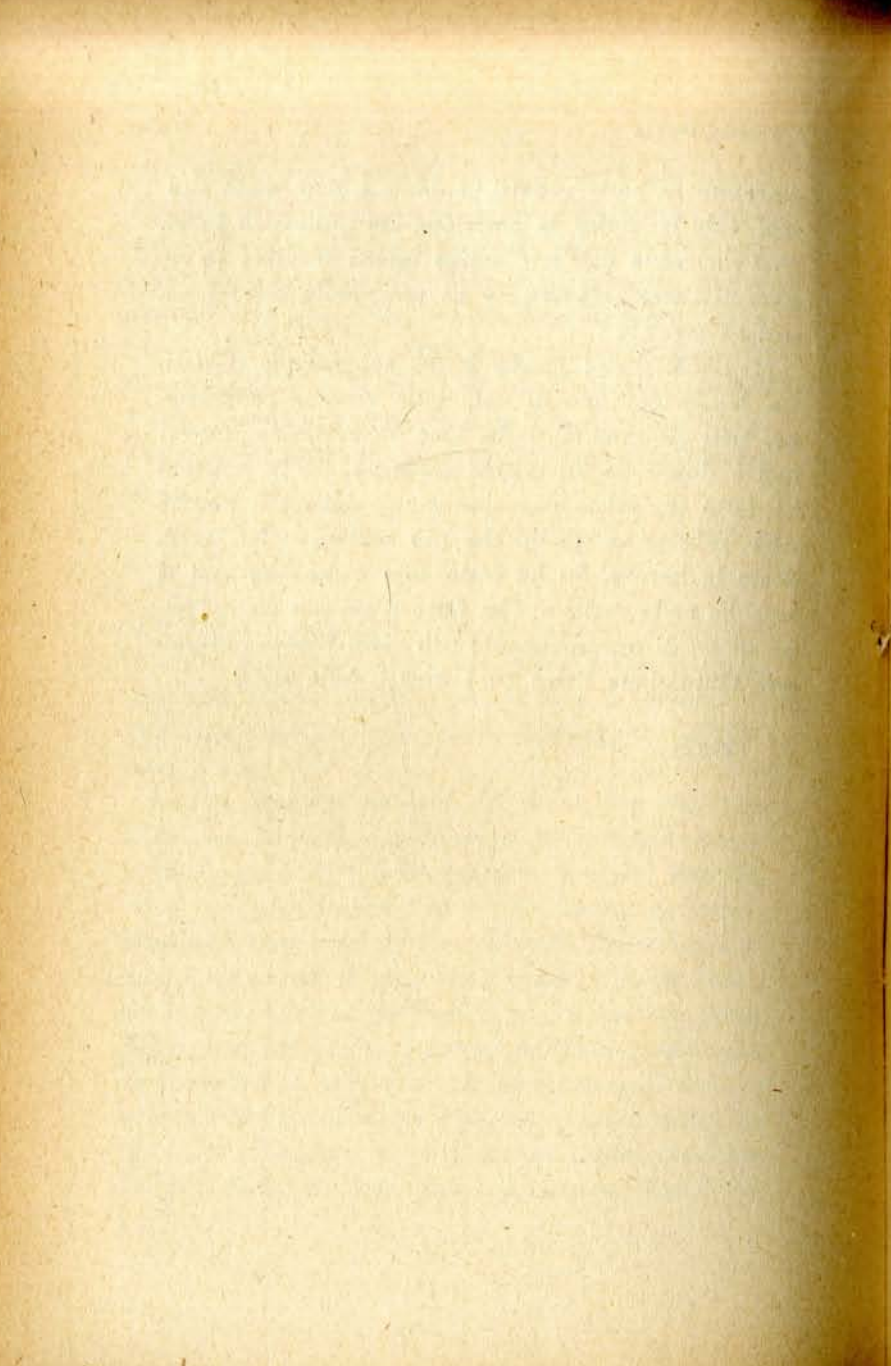
* * *

Dati questi principî critici si capisce che si può spiegare qualunque cosa; ma rincresce che gli zelatori della nuova estetica non abbiano il coraggio di applicare questa geniale teoria logicamente in ogni caso.

È stata scoperta da poco ad Atene una base con rilievi arcaici, molto interessanti. Vi è rappresentata in tre scene la vita della palestra: nell'una due lottatori tra un corridore ed un lanciatore di giavellotto, nell'altra una partita di palla, nella terza la lotta fra un cane ed un gatto. Orbene, il dotto uomo, che scrisse sopra la statua di Vejo le cose ora dette, illustrando con la sua consueta dottrina questo nuovo monumento, giunto ad un certo punto si accorge che una delle figure dei palestriti ha due mani sinistre. E allora scrive: « In mezzo a tanta bravura c'è una singolare scorrezione. La mano destra del

giocatore di palla veduto di dorso è una mano sinistra: tale la indica la posizione col pollice in fuori. Non rari sono nell'arte antica questi scambi: ve ne sono nell'arte egiziana, ve ne sono nella pittura vascolare greca ».

Mi duole dirlo; questa è una spiegazione passatista, buona per uno di noi, della vecchia generazione, non illuminata dalla luce dell'estetica nuova; non è degna di un critico moderno. Se lo scultore ha fatto un atleta con due mani sinistre è perchè « ha insistito su quello che più sentiva »: ha modificato la natura. Se ha fatto cosa « che non mai si avrebbe nella realtà », l'ha fatto certo per dare, l'impressione di un movimento più vivo. Bisogna rispettare l'intuizione lirica ed i diritti dello stile.

(1922)

## CARAVAGGIO.

Se già non avesse altri titoli alla riconoscenza degli italiani alla Mostra fiorentina del sei e settecento, potrebbe bastare quello solo di aver messo in luce l'opera di Michelangelo da Caravaggio.

Non l'ha scoperto: non bisogna esagerare. Caravaggio non era, come altri che la Mostra illustra, un ignoto o un dimenticato. La storia dell'arte ha sempre riconosciuto la genialità del prodigioso figliuolo dell'architetto del marchese di Caravaggio, e ne ha da tempo registrato l'immensa influenza sui coetanei e sui successori. La Mostra di Firenze non scopre nulla di nuovo: ma certo, da secoli, nessuno ebbe l'agio di osservare una ventina delle sue opere migliori, quasi tutte certamente autentiche, ed una quindicina di attribuite, raccolte in un'unica sala; nessuno potè osservarle in condizioni di luce che per alcune sono assolutamente nuove, e confrontare le une con le altre con immediata rapidità di riferimento.

L'impressione è grande. È travolgente. Anche chi conosceva ed amava il Caravaggio ne riceve come

un urto nel petto. È un senso di superbo vigore, di energia possente, ma contenuta, di originalità audace, ma retta da un alto senso di equilibrio e di misura, è la manifestazione di un'arte rivoluzionaria, ma meditata e sapiente, è infine la rivelazione di una coscienza artistica austera e implacabile nella tenacia con cui persegue lentamente e sicuramente la sua mèta.

Se questa Mostra non rivela nulla di nuovo, può e deve sgombrare il campo da parecchie idee false e teorie infondate che in questi ultimi anni sono venute a deformare la figura dell'artista ed a falsare il carattere della sua opera.

* * *

Cominciamo dall'uomo. Iracondo, violento, manesco, facile all'ingiuria ed alle percosse, ce lo descrivono i contemporanei. Spesso è coinvolto in risse notturne; un giorno scaglia in viso al garzone di osteria un piatto di carciofi perchè non gli sa dire se sono all'olio o al burro; ai birri che lo fermano una notte, chiedendogli se abbia la licenza di portare la spada, risponde una frase sconcia; per questioni di donne dà un colpo di spada ad un notaio; tira sassi nelle persiane della sua ostessa perchè gli ha sequestrate le robe per rifarsi di sei mesi di pigione non pagata; venuto a contesa al giuoco della pallacorda con un amico, traggono le spade e Cara-

vaggio lo uccide. Tanto bastò perchè il lombrosiano prof. Mariano Patrizi lo abbia definito « il pittore criminale », un « sanguinoso delinquente », un « criminale di carriera », un « delinquente nato ».

Forse è troppo dire. Un uomo che uccide un compagno in una specie di duello non è un « omicida volontario »; e se il litigare con le ostesse e l'adoperare certe frasi sozze fossero sinonimi di delinquenza, nové decimi dei pittori e tre quarti degli italiani dall'Arno in giù sarebbero delinquenti nati. E bisogna farsi ragione dei tempi, di ciò che era la società del cinquecento, perchè se egli fece sfregiare da un sicario il Pomarancio, sfregiato fu egli stesso in viso a Napoli, in modo da divenire irriconoscibile, e se scappò più volte di carcere, dove era rinchiuso a ragione, una volta vi fu rinchiuso a torto, e quell'errore fu causa indiretta della sua tragica morte sulla spiaggia di Porto Ercole.

Ma questa vita torbida e tragica non avrebbe importanza nella valutazione dell'artista se il Patrizi non vedesse nella maniera tenebrosa della sua pittura e nella predilezione per gli argomenti cruenti un riflesso della natura truce e sanguinaria dell'uomo.

Ebbene no; non c'è nulla in quest'opera che dia il senso di una vita sregolata, esorbitante, sopraffattrice; non v'è nulla di rodomontesco, di spavaldo, di arrogante; non v'è nella concezione, non v'è nella tecnica. Ci si attenderebbe ad una pittura focosa, sprezzante, trascurata, incomposta, ed è invece gra-

ve, austera, misurata e severa. Nè è esatto che si compiacesse dell'orrido e del cruento. Già innanzi tutto i temi cruenti erano un gusto del tempo, una moda, come oggi i piatti di frutta alla Cézanne, ed egli è molto meno ricercatore dell'orribile e del sanguinoso di altri pittori del tempo, quali per esempio i Gentileschi. No; quest'uomo torbido è un artista puro; da questa vita sfrenata è nata un'opera nobile e grande.

* * *

Qual'è il carattere estetico di questo pittore, delle sue opere? Per i contemporanei e pei posteri, fino a pochi anni addietro, fu semplice ed ovvio. Nelle sue « Vite », il biografo Bellori lo definì con perfetta chiarezza: « Venuto in tempo che non essendo « molto in uso il naturale, si fingevano le figure di « pratica e di maniera, e soddisfacevasi più al senso « della vaghezza che della verità, costui, togliendo « ogni belletto e vanità al colore, rinvigorì le tinte e « restituì ad esse il sangue e l'incarnazione, ricor« dando ai pittori l'imitazione... Datosi perciò egli « a colorire secondo il suo proprio genio, non riguar« dando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi « marmi degli antichi e le pitture tanto celebri di « Raffaello, si propose la sola natura per oggetto « del suo pennello... Laonde essendogli mostrate le « statue più famose di Fidia e di Glicone acciocchè « vi accomodasse lo studio, non diede altra risposta, « se non che distese la mano verso una moltitudine

« di uomini, accennando che la natura l'aveva a suf-
« ficenza provveduto di maestri ». È dunque un indirizzo anticlassico, antiaccademico, puramente naturalistico. Ma non basta: il Bellori aggiunge riferimenti più espliciti e determinati: « Non riconobbe altri maestri che il modello »; « aspirava all'unica lode del colore, sicchè paresse vera l'incarnazione, la pelle e il sangue, la superficie naturale, onde nel trovare e disporre le figure, quando incontravasi a vederne per la città alcuna che gli fosse piaciuta, egli si fermava a quella invenzione di natura, senza altrimenti esercitare l'ingegno ». E « professavasi inoltre tanto obbediente al modello, che non si faceva propria nè meno una pennellata, la quale diceva non essere sua, ma della natura ». Era dunque un realismo integrale, ostinato, intransigente. Tanto che i contemporanei ne lo rimproverarono, con accuse ingiuste, ma eloquenti: « non apprezzava
« altri che se stesso, chiamandosi egli fido, unico imi-
« tatore della natura. Con tutto ciò molte, e le mi-
« gliori parti, gli mancavano, perchè non erano in
« lui nè invenzione, nè decoro, nè disegno, nè scien-
« za alcuna della pittura, mentre tolto dagli occhi
« suoi il modello, restavano vacui la mano e l'inge-
« gno ». E destò scandalo il fatto che per il corpo della Madonna nel « Transito della Vergine » si servisse per modello del corpo gonfio di una cortigiana annegata, e il quadro fu rimosso dall'altare. Ed altri ebbero uguale sorte, o dovè rifare per l'eccessivo naturalismo.

Il Bellori ci informa anche del mezzo materiale di quel nuovo indirizzo di pittura che affascinò i giovani per quel colorito « tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero, per dar rilievo alli corpi ». Dice: « e si inoltrò tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcune delle sue figure, ma trovò una maniera di campirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume dall'alto, che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro ».

La rivoluzione del Caravaggio è così chiaramente definita nei suoi elementi ideali e formali: rinnegamento e spregio dei modelli classici, delle regole scolastiche e dell'idealismo raffaellesco, proscrizione della pittura di maniera, scelta di modelli vivi e soggezione assoluta ad essi; un nuovo effetto d'illuminazione della scena: un raggio di luce violenta in una camera buia, dall'alto (e più spesso di fianco), radente le figure e determinante una nuova e violenta energia di chiaroscuro.

* * *

Tali parvero gli elementi costituivi dell'arte del Caravaggio, dal seicento fino ai giorni nostri.

Ma i nuovi storici dell'arte non potevano restar paghi ad una spiegazione così semplice. I nuovi critici e storici dell'arte sono innanzi tutto preoccupati

di essere profondi, più profondi dei loro predecessori: le spiegazioni che ai semplici mortali paiono persuasive non possono bastar loro. Ma non è tutto: essi sono naturalmente indotti a recare nell'esame delle opere antiche la mentalità estetica moderna, la quale è ricca di teoriche straordinariamente tortuose e complicate, foggiate a tavolino, e per lo più da gente che non ha mai preso un pennello in mano, o che, avendolo preso, lo adopera come una scopa. Se queste teoriche sono legittime pei moderni, perchè non sarebbero applicabili agli antichi? E il Caravaggio c'è passato anche lui.

E c'era la sua ragione. Il Caravaggio era sempre stato riguardato come un realista spietato, come un imitatore della natura. Ora, poichè Benedetto Croce ha dimostrato che la natura non esiste, e che la imitazione della natura è un non senso, il realismo è diventato la bestia nera dei critici d'arte. Essi gli dànno la caccia da per tutto per depurarne ogni opera. Il Caravaggio era un calice amaro. Si era proclamato da sè « fido, unico imitatore della natura ». Poichè le sue opere erano indiscutibili capolavori, bisognava dimostrare in ogni modo, a qualunque costo, anche a costo di sofismi, che se quella era bellezza, non poteva uscire da un'imitazione della natura, e che l'autore si era ingannato, ed era un idealista « malgré lui ».

* * *

Due colti scrittori d'arte lo hanno recentemente preso in esame ed hanno espresso intorno alla sua opera giudizi che capovolgono il concetto usuale. Non si possono ignorare le loro teorie.

Cominciamo dalla più sintetica. Il prof. Lionello Venturi (« Il Caravaggio » - « Biblioteca d'Arte », 1921) nega che quella del Caravaggio sia semplice rivoluzione realistica. Secondo lui il realismo aveva cercato le regole della prospettiva degli edifizi, ed il Caravaggio non ha nei suoi quadri una sola architettura. Il realismo aveva immerso le figure nel paesaggio, e il Caravaggio, salvo una sola eccezione, rifiuta il paesaggio. Il suo non è dunque realismo, ma « semplificazione »: abolisce prospettive e paesaggi per rendere più semplice, una ed immediata la visione. Inoltre chi « raccoglie sul piano (del quadro) una rosa di svariati colori non può sintetizzare come chi li riduce a luce ed ombra; e il Caravaggio, che dapprima si era soffermato con lombarda sensualità sulla preziosa materia, giunge poi a rinnegarla in nome di un valore spirituale che tutto assomma: la luce ». La luce sostituisce la prospettiva e i paesaggi aboliti « e nella luce assorbe non i colori soltanto, ma anche le forme; non le immagini soltanto, ma anche la composizione ». Cosicchè « dal considerare « tutti gli oggetti animati ed inanimati in funzione

« di luce, deriva la possibilità di limitare il soggetto
« di un quadro a un canestro di frutta o a un vaso
« di fiori, perchè tutto viene inaspettatamente spiri-
« tualizzato dalla luce. A tutti coloro, contempora-
« nei o posteri, che strillarono per lo scempio mate-
« rialistico dell'arte, le opere del Caravaggio oppon-
« gono imperturbabili l'evidenza contraria, la loro
« spiritualizzazione della materia ».

* * *

Ecco: io vorrei che tutti coloro che si recheranno a Firenze a visitare la Mostra e sopratutto il Caravaggio, si portassero dietro queste paginette del Venturi e le leggessero dinanzi alle opere; sono certo che trasecolerebbero di stupore.

Ed eccone le ragioni. Dunque il Caravaggio sarebbe un artista che ha ridotto il colore al semplice bianco e nero, che ha assorbito la forma nella luce e che con la luce ha spiritualizzato la materia. Vediamo se proprio sia così.

Innanzi tutto sembrerà stranissimo l'identificare il realismo con le prospettive architettoniche e con l'unione della figura col paesaggio. Se il Caravaggio avesse ambito rappresentare architetture è certo che le avrebbe figurate con l'acerrima fedeltà al vero che usò per le figure: le architetture (che non è detto siano obbligatorie) non lo attrassero, come non attrassero (per fortuna) altri pittori: che c'entra

il realismo? E il mettere le scene fra le quattro pareti di una stanza sarà meno realistico che immergerle in un paesaggio? Forse che quattro muri sono meno realtà di alberi e di cieli? Il Caravaggio voleva rappresentare un determinato e nuovo effetto di luce interna: non sarà realista per questo?

Rinnega il colore in nome di un valore spirituale: la luce. Innanzi tutto perchè la luce sarà un valore spirituale? Può essere, ed anzi è, nella maggior parte dei casi pittorici, un valore semplicemente reale. Solo pochissimi artisti resero spirituale la luce. E a farlo apposta il Caravaggio ne è proprio agli antipodi. Ma è proprio vero che abbia rinnegato il colore?

Noi vediamo innanzi a noi, a Firenze, calde carni dorate colpite dalla luce tangente e immerse in ombre calde: gli azzurri, i rossi, i gialli delle vesti splendono: è questo il colore abolito e ridotto a bianco e nero?

Assorbe nella luce non i colori soltanto, ma le forme ed anche la composizione. Se io intendo il valore delle parole, questo vorrebbe dire che la luce spegne i colori, sfuma i contorni, avvolge come in una visione la scena. Ora, a farlo apposta, non solo i colori non sono aboliti, ma le forme sono energicamente segnate dai contorni, di una tale nettezza implacabile da divenir talvolta persino secchezza, e la scena è così poco visione che, per esempio, una delle tele più tipiche, quel capolavoro che si intitola « Il martirio di San Matteo », sembra un gruppo di statue,

ma vive e balzanti terribilmente nette e precise dall'ombra.

Tutto è inaspettatamente spiritualizzato dalla luce? Vi è qui la « spiritualizzazione della materia »? Ma che strana spiritualizzazione è quella di questa materia che ha un'energia di chiaroscuro quale non c'è l'eguale in tutta la pittura, ed un rilievo carnoso che fa pensare alla plastica? Fino a ieri, almeno, spiritualizzazione era l'opposto di materialità carnosa. Ma non occorre spendere parole: la smentita la dà il critico stesso. Infatti, pochi periodi più oltre, dice che la luce « inscrive i piani, precisa le forme » ed esse sono « immagini in pose granitiche, colpite ma non scosse, non trascinate dalla mobile luce ». Verissimo; ma, se io non erro, le « pose granitiche » sono proprio il rovescio della forma « assorbita dalla luce », della « spiritualizzazione della materia ».

Ancora. Il Venturi fa del Caravaggio un « pittore di notturni », dice che dà alla luce « l'aspetto di notturna ». Non so se voglia intendere di luce lunare: ma non è possibile; la luce lunare è argentina, e questa è dorata. Luce artificiale? Ma la luce artificiale, torcia, lanterna, fuoco, che sia, determinerebbe ampie ombre portate e grandi coni d'ombra di cui non c'è traccia. No; mi rincresce, ma è semplicemente la luce attestata dal buon biografo Bellori: un raggio di viva luce diurna che entra in una camera buia.

* * *

Se la critica moderna prende così curiosi abbagli sulla pura materialità degli elementi costitutivi, non è da stupire che dica cose anche più strane quando illustra il ritmo ideale delle scene: così nella « Deposizione » della Pinacoteca Vaticana l'addensarsi delle Marie e degli Apostoli attorno al morto diventa « il rotolare ineluttabile delle immagini sul cadavere del Cristo ». Anche a lasciar da parte « l'ineluttabile », ci vuol poco a capire che un « rotolare di immagini » formerebbe una ben curiosa scena di bellezza. Ma, per fortuna, in quel capolavoro non rotolano affatto. Così nella « Conversione di San Paolo », l'apostolo riverso a terra e il suo cavallo costituiscono « un cerchio immobile e come pietrificato ». Veramente una volta sarebbe stata una strana lode riconoscere come « pietrificate » immagini di vitalità che il pittore voleva drammaticamente mosse, ma oggi tutto è mutato. Ma che dire allora della vantata « spiritualizzazione della materia »? È così spiritualizzata che diventa di pietra.

E c'è da esprimere anche un augurio. Se i nostri dotti storici e critici d'arte smettessero questa libidine imaginifica che rende intollerabile la lettura dei loro scritti e che li trascina a dir cose liriche sì, ma umoristiche? Sarebbe ora di tornare ad una for-

ma più piana. Dicano quel che han da dire in parole semplici e oneste, come facevano i loro predecessori d'altri tempi, così a torto disprezzati, e lascino gli acrobatismi metaforici ai cattivi poeti senza idee e senza sentimento: c'è già di troppo di questi.

* * *

La tesi del dottor Matteo Marangoni (da non confondersi con un omonimo) è anche più radicale. Secondo l'operoso ispettore della Galleria degli Uffizi, il Caravaggio non solo non è realista, ma ne è proprio l'opposto. Crederlo il vessillifero del realismo « è prendere uno dei granchi più grossi in fatto di storia d'arte ». E non è solo un granchio madornale, ma è anche un « giudizio assurdo ».

« Questo errore — egli aggiunge — derivava dal-« l'essersi lasciati ingannare dal suo spirito ribelle « alla tradizione nel trattare soggetti religiosi e dalla « sua simpatia per i violenti contrasti di luce e di « tenebre, tutte caratteristiche che erano state prese « per i più bei segni di realismo che si potesse ve-« dere; mentre al di là di questi caratteri esteriori, « il Caravaggio (e speriamo che la visione diretta di « tante sue opere lo dimostri chiaramente a tutti, e « ci dia finalmente ragione) ci appare come uno de-« gli artisti a stile più deciso ed assoluto, ossia fra i « più idealisti e intellettivi che ci siano stati ».

Vediamo dunque se la visione diretta abbia dimostrato anche a noi che quel Caravaggio, che credeva se stesso un feroce realista, era invece, a sua insaputa, un idealista della più bell'acqua.

(1922)

## CARAVAGGIO E IL REALISMO.

Chi accoglie per primo il visitatore nella sala del Caravaggio a Firenze è l'*Amore vittorioso*. Ed è, non solo un superbo capolavoro, ma un eloquente manifesto dell'arte del pittore.

Non ha nulla a che fare con l'Eros greco e col Cupido romano ereditato dal Rinascimento. L'argomento non è che un pretesto alla rappresentazione di un nudo giovanile e di una figurazione di stoffe, di armi e di istrumenti musicali. Niente altro che un nudo, un nudo individuale, caratteristico, contemporaneo: un nudo ragazzotto romano che ride: basta guardare il suo viso di monello per vedere che non c'è in lui alcuna traccia di classicismo. La sua bellezza non proviene da alcun riferimento al mito: è tutta nella sua linea, nel suo colore, nell'armonia della forma, nell'evidenza morbida delle carni, nella squisita fusione, nel mistero della fattura.

Queste virtù sono formidabili. Non v'è forse in tutta la pittura italiana un nudo più magistrale. Il disegno è impeccabile, il chiaroscuro è perfetto, studiato nelle mille sfumature dei suoi piani con una

penetrazione insaziabile, con una diligenza acerrima: il fresco corpo giovanile ci balza innanzi, spiccato nelle sue carni luminose, sul fondo d'ombra calda; il rilievo ha un'evidenza assoluta; il colore ha la chiarezza dorata delle carni vere, e questo colore, che è una sola cosa col chiaroscuro, è condotto con una pennellatura finissima, diligente, minuziosa, persino meticolosa, che non ha nulla dei tocchi di pasta del ruvido pennello di setola di un Ribera, ma anzi, nella sua levigatezza quasi eccessiva, ricorda lo sfumato inafferrabile e i pennelli finissimi di Leonardo, ma senza averne le ombre plumbee; il ventre e le cosce sono prodigiosi di morbidezza pastosa: vi è una verità palpitante di sangue e di tessuti che fa pensare all'epidermide fremente del Niobita di Subiaco.

Questo quadro, perfettamente conservato, è stato dipinto a Roma, secondo ci attesta il Bellori, negli anni della *Deposizione*, della *Conversione di San Paolo*, due altri capolavori. È dunque un'opera del pieno vigore dell'artista e ci può dare una idea esatta delle sue tendenze estetiche.

Ebbene, se noi ci chiediamo che cosa abbia voluto fare in esso il Caravaggio, non possiamo che rispondere che ha voluto dare la più completa, evidente, vitale, palpitante immagine di una realtà viva; diciamo pure l'orrenda parola che fa allibire i critici d'arte, ha voluto dare il *trompe-l'oeil*, l'illusione del vero.

Non la dà; resta ai nostri occhi una traduzione

estetica? Si capisce. Nessuna pittura può identificarsi perfettamente col vero: nessun artista, sia pure un Leonardo o un Caravaggio, può raggiungere il vero in tutti i suoi misteri: ma le insufficenze, che i critici d'arte che non dipingono credono volute, e in cui vedono una volontà di astrazione e di stile, non furono volute. Basta guardare questo nudo per comprendere che il Caravaggio voleva veramente, come dissero i suoi biografi, « imitare la natura ».

* * *

Dinanzi a questa immagine passiamo in rassegna le definizioni che della pittura del Caravaggio dà la critica nuovissima. È una semplificazione? No: non c'è nulla di semplificato, di sommario, di sintetico: anzi tutto è indagato con inflessibile acume: sull'asticciuola della freccia che un Tintoretto avrebbe tracciato con un sol colpo di pennello, sono figurate le venature del legno. Il colore è abolito in favore di un semplice chiaroscuro? No: carni, strumenti, panni brillano in perfetto cromatismo, e in un cromatismo vivacissimo, tanto è vero che un altro critico, l'Ojetti, dinanzi a questi quadri, ha potuto scrivere: « Il contrasto del colore contro il disegno e del « disegno contro il colore, che è il ritmo eterno della « pittura, il Caravaggio lo risolve costringendo il co« lore a vivere ed a vibrare dentro un ferreo dise« gno, dentro schemi infrangibili; tanto intenso che,

« a fissare certi suoi blocchi di colori in luce, bianco, « rosso, giallo, verde, ti par di sentirli pulsare ». Non si poteva dir meglio, nè più esattamente; salvo che dimentica, od evita, di aggiungere che il Caravaggio così opera perchè così fa la natura, ed egli non fa che imitarla. La luce assorbe le forme, i colori, la composizione? Punto: forme, colori e scena si delineano e fulgono in perfetta chiarezza: anzi, se mai, v'è nel contorno qualche secchezza: ma il Caravaggio non aveva la visione delicata e la mollezza di pennellatura di un Correggio: nel limite delle sue facoltà ottiche e meccaniche ha cercato di rendere con la massima illusione l'evidenza reale. La materia vi è spiritualizzata dalla luce? Niente affatto; tutto è solido, reale, palpabile; è una carnosità reale, null'affatto spirituale. Uno « stile deciso e assoluto »? da pittore « fra i più idealisti ed intellettivi »? No; non c'è assolutamente alcuna ricerca di stile, alcuno idealismo ed alcuna intellettualità; non c'è che la rappresentazione fedelissima di un modello vivo. Se questo non è realismo, se questa non è imitazione della natura, io mi domando che cos'è il realismo per gli storici dell'arte e per i direttori di Gallerie.

* * *

Mi sono indugiato su questo quadro perchè essendo una delle opere più complete e meglio conservate, serve di pietra di paragone nell'esame degli altri. Ma quelle virtù di osservazione e di rappre-

sentazione le troviamo in uguale o in minor grado in tutti gli altri.

Le troviamo nel bel nudo biondo, levigatissimo, del *David con la testa di Golia*, solo attribuito, ma che può essere ben suo, del Palazzo Spada, immerso in un fresco, luminoso, arioso paesaggio, che basterebbe a smentire (con quelli del *Riposo in Egitto*, e del *Sacrifizio di Isacco*) l'abolizione del paesaggio a scopo di semplificazione attribuitagli dalla critica; le troviamo nel *Narciso* che si specchia, altro pretesto mitologico ad un puro ritratto di giovinetto in elegante costume, formidabile di evidenza illusionistica, e che nelle carni bronzine, nel vivacissimo giustacuore turchese mostra che la pittura del Caravaggio non è precisamente, come pretende la critica, l'abolizione dei colori e la riduzione a semplice chiaroscuro. E dinanzi al *trompe-l'oeil* di quelle maniche di seta bianca rese in tutte le loro sgualciture luccicanti con straordinaria bravura, vien da chiedersi se proprio abbia ragione la critica quando scrive: « nè si occupa di effetti illusorii, perchè conscio dei limiti dell'arte sua sdegna ogni leccornia » (dato che gli effetti illusorii si possano chiamare « ghiottonerie »... o forse il Venturi voleva dire « leccatura »?). Le troviamo nella *Madonna dei palafrenieri*, altro finissimo nudo dorato di infante, contro uno splendido rosso di veste; nell' angelo che appare a San Matteo, superbo di carni dorate, immagine puramente realistica, potentemente plastica, che non ha nulla d'etereo e di divino; le troviamo nel *Davide*

della Galleria Borghese, il quale non è colto « da uno scoppio luminoso » che « insiste sull' orrida testa mozza del Golia » ma semplicemente illuminato dalla consueta violenta luce laterale radente; le troviamo nella *Madonna di Loreto.* È questa una delle cose più possenti del Caravaggio. La Madonna che tiene il bimbo in braccio è ritta, appoggiata allo stipite di una porta; la luce radente di una finestra la investe di fianco: il bimbo, le mani, il seno, il collo tondo, il viso severo brillano di un candore fierissimo con un rilievo formidabile; non si può più dimenticare quel collo, quel seno e quelle guancie, quel profilo severo che si incide sull'ombra, tanta è l'energia del chiaroscuro, la realtà di quella carne, la verità di quella luce. È evidentemente un ritratto, condotto con implacabile acume, ma il modello bellissimo e nobile consentì una nobiltà di espressione e una nota di poesia rare nell'opera del Caravaggio. È la sua teorica in atto: Benedetto Croce non è ancor nato, ed egli può credere alla bellezza della natura: la poesia della bellezza egli la vede nella realtà e si limita a rappresentarla fedelmente.

Dinanzi a questa immagine che nella sua vivacità colorita ha per l'energia del chiaroscuro la forza plastica di un bassorilievo, più d'uno inarcherà le ciglia e si chiederà come mai il Venturi abbia potuto scrivere che nel seicento e nel settecento « la forma non fu sentita ».

Si capisce che questa minuzia di rappresentazione realistica, logica nei quadri di medie dimensioni, la-

sci il posto ad una fattura più larga e sommaria nelle grandi composizioni che vanno dipinte ed osservate a maggior distanza; è cosa che sa e compie qualunque pittore, sia pur realista acerrimo, per ovvie ragioni di proporzione di effetti; non sono semplificazioni concepite da una volontà di stile, come può parere ai critici meno pratici di pittura. Così nella Madonna sopra accennata, non è volontà di semplificazione stilistica, ma è la realtà stessa della luce radente che suggerisce al pittore il ritagliarsi secco del chiaroscuro, tanto è vero che a pochi passi l'evidenza è così formidabile da dare l'illusione del vero.

* * *

Le sei grandi composizioni: *San Matteo e l'Angelo*, la *Vocazione di San Matteo*, il *Martirio di San Matteo*, la *Conversione di San Paolo*, il *Martirio di San Pietro*, la *Morte della Madonna*, sono le tele che ci permettono di scrutare più profondamente la natura pittorica del Caravaggio, le sue idee sulla composizione e sull'espressione, la sua sensibilità psicologica, le sue teorie sulla rappresentazione pittorica.

Comincerò dal meno intenso. San Matteo, il ginocchio sopra uno sgabello, sta scrivendo sopra la sua rozza tavola, e volge il capo all'angelo che gli vola sul capo e gli ispira il testo. È il quadro del Caravaggio più ligio alle forme tradizionali: è il meno nuovo ed originale, il meno suo: la figura del Santo, per quanto energicamente espressiva, ricorda altri

atteggiamenti consimili; ma c'è una ragione; egli aveva dipinto per la Cappella di San Luigi dei Francesi un San Matteo di suo conio, bonariamente seduto con le gambe accavalcate, vicino all'angelo che gli guidava la mano (ora al K. Friedrich Museum): era una figurazione perfettamente rispondente al suo materialismo realistico, ma i preti trovarono « che quella figura non aveva decoro, nè aspetto di santo, stando a sedere con le gambe incavalcate e coi piedi rozzamente esposti al popolo », e il Caravaggio, disperato, rifece il quadro in modo più ortodosso per loro, meno efficace per noi, ma non riuscì a mutar natura, e per quanto alla critica possa sembrare che « il delicato biancore dell'angelo continua attorno a Matteo scrivente per avvolgerlo di ideale » quella solida figura di giovinetto avvolto in un drappo fin troppo plastico non è che una bella rappresentazione di realtà viva: troppo viva per avvolgere di idealità l'apostolo.

*La crocifissione di San Pietro* è una scena superba per forza, energia di chiaroscuro, disposizione sapiente di masse, armonia di volumi d'ombra e di luce. Quello spregio per le eleganze di scuola che lo aveva indotto a mostrare al popolo i piedi di San Matteo, lo trasse qui a mettere in piena luce, con brutale audacia realistica, occupandone metà del quadro, due schiene di manigoldi che alzano la croce carica del corpo del martire, sull'ombra calda del fondo. Un giallo rosa, un rosso ed un verdone formano l'armonia cromatica sulla quale splendono le

chiare note dorate dei drappi bianchi e delle carni. È formidabile di forza: ma lo strazio del martire, per quanto espresso con drammatica energia, non è che il pretesto ad una compiacenza pittorica, ad un pittoresco aggroviglio di corpi, ad una potente espressione di vitalità animale. Vien da pensare che Velasquez, quando venne a Roma nel '29, pochi mesi dopo aver dipinto *I bevitori*, dovette entusiasmarsi di questo quadro, egli che, o per intuito originale, o per influssi materiali a noi meno noti, era già nelle vie del Caravaggio, prima di conoscerne direttamente le opere.

Per drammaticità di visione e per larghezza di fattura e gamma cromatica è affine a questa tela l'altra della *Conversione di San Paolo*, armonia in rosa e nocciola su fondo fosco. Folgorato e accecato dalla luce divina, il centurione Saulo è caduto a terra riverso, e il cavallo, che il famiglio raffrena, scalpita e volge il capo a guardarlo sorpreso. Anche qui il temperamento del Caravaggio lo ha tratto ad una figurazione spiccatamente realistica, quasi «di genere»; la parte maggiore della tela è occupata dal corpo del cavallo, e l'ha scelto il più bizzarro possibile, con un mantello castagno curiosamente pezzato di bianco, come una mucca; nè ha cercato di rendere, con inane tentativo, la folgore; si vede che della verità biblica gli importa poco; l'ha tradotta con una cosa che lo interessa pittoricamente: un riflesso di un chiarore laterale: lanterna o fuoco, realisticamente osservabile e rappresentabile. Nessuna voluta

idealità nel viso del futuro apostolo: è un viso volgare di contadino, ma l'espressione è, come sempre, intensamente drammatica nel suo schietto realismo.

* * *

Più nerboruta, più saldamente costrutta, più minutamente precisata, più ricca e complicata di effetti di luce, più varia di attitudini, più possente per energia di chiaroscuro è la scena del *Martirio di San Matteo.* Forse è il capolavoro del Caravaggio: certo ne è l'opera più complessa, quella che ne riassume e ne esprime con maggior potenza l'indirizzo ideale, le modalità formali, la tecnica, i motivi pittoreschi, i tipi. Attorno alla figura dell'aguzzino ignudo, che, con la spada brandita si curva sul martire rovesciato a terra, figura fierissima di terribilità plastica, si agitano altre figure esterrefatte o sorprese di fedeli e di curiosi: ignudi e cavalieri dagli eleganti giustacuori e dai cappelli piumati. E questa volta il Caravaggio non ha fatto vibrare le forme nell'unico raggio di luce di una finestra, ma di due, e quei due piani di luce creano una profondità nuova e una varietà mirabile di effetti di luce e di ombra. E le figure sono di una violenza tragica che giunge quasi troppo oltre: alla secchezza dell'istantanea. Le teste (si badi al vecchio di sinistra, all'uomo nel fondo, al ragazzo che grida) sono ritratti meravigliosi per incisiva verità, per potenza di vitalità palpitante. La parte più debole è l'angelo che, sdraiato sulla nube,

porge la palma del martirio. E si capisce: in quel dramma terribilmente reale, l'elemento oltreumano non può introdursi senza disagio.

In questa scena, che il Caravaggio rifece due volte e che è condotta con un'acúità terribile, con una fermezza di polso che sembra ferrea, Caravaggio fece evidentemente il suo massimo sforzo: sembra che abbia voluto gridare, con un'energia quasi disperata, ai nemici, alle scuole, alle tradizioni, all'avvenire, il suo verbo naturalistico, violento, intransigente, tirannico, ma profondamente sincero, impeccabilmente attuato, e perciò persuasivo e immortale. Non so da quale altra tela, italiana o straniera, antica o moderna, si sprigioni una più terribile forza drammatica e pittorica.

*La vocazione di San Matteo* ci conduce in un'atmosfera più mite; ma è un'altra meraviglia.

L'invito di Gesù al gabelliere Matteo di seguirlo, è stato trasformato in una scena pittoresca, in cui Caravaggio evocò verisimilmente le scene di taverna che doveva avere sott'occhio. Matteo siede al tavolo tra alcune eleganti figure di giovani, e si volge sorpreso all'invito del Redentore. Raggio di luce laterale, mistero e poesia d'ombre e di luci, verità di attitudini e di espressioni; la realtà vitale dell'episodio è, come sempre, seriamente evocata, ma la compiacenza pittorica trionfa nel giuoco delle forme che escono dalla penombra, nella dolcezza degli accordi di colore: la figura del giovane che volge il dorso, quel giustacuore con maniche di seta bianca

a striscie nere sono un pezzo di pittura quale Velasquez non farà nè più ricca nè più dolce.

A parte sta la *Morte della Vergine.* Non è più la violenta energia del chiaroscuro: i colori sono più calmi e ariosi, le ombre più chiare, i contorni meno recisi, le forme più sfumate: ma è semplicemente perchè la scena non è più in una camera buia, ma sotto una tettoia, e il Caravaggio, che non era un manierista della tenebra, come fu creduto, ma un vero realista, sapeva tenerne conto. Dice il Venturi: « La luce è sfacciata sul cadavere, sulla calvizie, sulla schiena della ragazza piangente; accenna altrove, sfuggendo, a profili pensosi, a rughe profonde, a muraglie ignude ». No; questa è l'apparenza di certe cattive fotografie; ma nel quadro la luce è dolce e dorata: è l'estremo fulgore del tramonto che lotta con le ombre grigie del crepuscolo; e le « muraglie ignude » sono verosimilmente una collina e un cielo azzurrastro di crepuscolo. Anche qui tutto è realtà, realtà dolente e sentita e poetica, ma senza ombra di trasformazione ideale; e i contemporanei, se avevano torto a trovar sconcio il cadavere, avevano ragione nel vedervi una semplice annegata e non la Vergine: quel viso, pittoricamente bellissimo (la bocca contorta è superba), ha un carattere individuale così forte, così realistico, che ogni dubbio sul modello è impossibile. È il compianto sopra una morta; ma non è la morte della Madonna.

(1922)

## FANTASIE CRITICHE.

L'atteggiamento della critica italiana intorno alle opere del Caravaggio messe in luce dalla Mostra fiorentina è caratteristico: ci si sente un riflesso non solo delle ideologie estetiche che inquinarono, ed ancora inquinano il campo dell'arte, ma anche delle correnti ideali, non puramente estetiche, che nell'intendimento patriottico di esaltare la grandezza e la superiorità dell'arte italiana tentano di conciliarne ogni dissidio interiore per farne un blocco armonico, compatto e perfettamente coerente. Il Caravaggio vi fa la figura di una pecorella smarrita che i pastori cercano di ricondurre dolcemente all'ovile, e l'ovile è il sacrario delle tradizioni. Ma la favola è alquanto modificata. Non si tratta propriamente di una pecora matta da ricondurre nel branco: si tratta di dimostrare che matta non fu che in apparenza e nell'illusione sua e degli spettatori, ma che, se camminava un po' innanzi e in disparte e si illudeva di essere indocile e rivoluzionaria, in fondo marciava al passo del gregge ed era una buona ed ortodossa pecora come le altre.

Così il Tarchiani scrive che « il ribelle, quale lo sbozzarono i contemporanei e lo foggiarono poi gli storici dell'arte, appare qui a tutti, conoscitori e non conoscitori, un continuatore della nostra più pura e più limpida tradizione pittorica ». E aggiunge: « Del resto quel trattare i soggetti sacri come fatti della vita comune, se era in contrasto coi cànoni dei michelangioleschi e dei raffaelleschi, rientrava bene nella nostra tradizione pittorica, toscana in ispecie. Che altro s'era fatto a Firenze, in particolar modo nella seconda metà del Quattrocento? ». D'accordo, ma i contemporanei non dissero mai che il Caravaggio si opponesse ai quattrocenteschi; dissero che si opponeva proprio a Raffaello ed ai suoi seguaci.

Ma il Tarchiani ammette almeno il realismo del Caravaggio. C'è altri che lo nega addirittura.

* * *

Non è un realista? Quanto più si considera la sua arte, in queste sue opere più significative, è inutile: non si può sfuggire al « granchio madornale »: l'esame più spassionato e più ingenuo conferma punto per punto la tradizione. Caravaggio è un realista, e niente altro che un realista; non ha altro maestro, altro modello, altra legge che la natura: non c'è in tutti questi quadri una sola testa, un solo corpo, una sola stoffa che non sia fatta dal vero, e con poca fatica si potrebbe ricostruire attraverso i suoi quadri

l'iconografia dei suoi modelli vivi. Certo, pur essendo un realista, non si preclude la scelta dei modelli, la libertà della composizione, l'armonia delle masse e delle attitudini, senza di che non sarebbe un artista, ma un cattivo fotografo, e i modelli sceglie con acuta intelligenza e congegna attitudini e distribuisce masse e colori con sovrano senso di armonia, ma gli elementi sono tutti reali. In senso largo è un classico, perchè è un italiano ed ha innato il senso dell'euritmia; ha anche uno stile, come qualunque artista che abbia un'individualità, ma uno stile che non è che il riflesso della sua sensibilità dinanzi alla forma ed al colore.

Ma di uno « stile deciso ed assoluto », cioè da artista « idealista ed intellettivo », come vuole il Marangoni, non c'è la più lontana traccia. Lo « stile », come concezione intellettualistica, espressa in formole fisse lineari o cromatiche, è assolutamente assente da quest'opera. Non c'è una sola testa, un solo corpo che rampolli da una concezione stilistica mentale: non riprende gli schemi stilistici del classicismo e non se ne crea di proprii. Non solo, ma il modello reale non è nemmeno mai trasformato dall'idea interiore: è la sua forza ed è la sua manchevolezza. Egli ci trasporta potentemente nella realtà, ma non mai oltre.

È un grande ingegno, ma non un genio. Gli manca la visione interiore, il soffio lirico. Non gli si può negare un senso di poesia, ma è poesia che si arresta all'armonia delle forme ed alla verità psicologica

delle attitudini e delle espressioni: la realtà non è mai trasportata dalla visione interna in una sfera più alta. Disse bene il Patrizi che egli non soltanto persegue « il verismo delle forme », ma anche e più « il verismo dei fatti ». È vero: egli concepisce ogni scena come reale. È tutto senso di realtà immediata; sente, e seriamente, la pura drammaticità del fatto, non il suo contenuto lirico. Da lui non potremmo mai aspettarci il *pathos* della *Deposizione* di Tiziano, o quel sublime lirismo del gruppo delle tre Marie a' piedi della Croce nel *Calvario* della Scuola di S. Rocco, di Tintoretto, forse l'opera del Rinascimento in cui poesia umana ed idealità religiosa si fondono attraverso una prodigiosa armonia pittorica per raggiungere una atmosfera più alta. Caravaggio ci scuote e ci persuade più che non ci commuova e ci esalti. Non importa: ci sono momenti dell'arte in cui gli ingegni audaci sono più necessari dei genii armoniosi: ad un'arte infiacchita in eleganze rettoriche Caravaggio mostrò l'incorruttibile modello a cui bisogna sempre tornare: la natura, e lo fece con una superba potenza, con una coscienza austera. Il signor Louis Hourticq che accusa i suoi quadri « *d'un effet théâtral qui n'est pas d'un pur naturaliste* », che vi scopre « *de grands gestes, de la grandiloquence, de l'emphase* » farà bene ad andare a Firenze a rinfrescare la sua memoria. Nessuno è più di Caravaggio immune dall'enfasi e dalla rettorica. Velasquez, natura pittorica più ricca e più agile, troverà più sottili armonie di colore; Rembrandt, anima più

profonda, infonderà nelle sue ombre una spiritualità nuova, un più alto senso di mistero, ma il suo insegnamento vive immutato. La sua non è tutta l'arte e non è l'arte più alta, ma ne è la base: senza lo studio della realtà non si fa dell'idealismo vitale.

* * *

Ora, come mai in questo puro naturalista si è voluto vedere un idealista, un intellettualista ed uno stilista deciso e assoluto? C'è un caso recente che ci può illuminare sui procedimenti che permettono alla critica nuova queste straordinarie scoperte.

È venuto fuori, a Firenze, a esposizione aperta, un quadro del Caravaggio che stava ignorato nei magazzini della Galleria degli Uffizi. È un giovane «Bacco» col capo inghirlandato di pampini, il torso seminudo fasciato da un drappo bianco, seduto dinanzi ad un canestro di frutta ed un fiasco di vino, una coppa fra le dita. Il Marangoni vi vede a ragione un'opera giovanile del Caravaggio: infatti il tipo androgineo ricorda la « Suonatrice » dell'Ermitage, e la canestra di frutta è quasi identica ad altre famose di altri quadri del maestro. È un'opera giovanile: infatti il pittore non è ancora padrone delle forme come sarà poi: se la spalla è bellissima, lo scorcio del braccio è difettoso, la mano destra è mal modellata, e il viso paffuto manca talmente di modellatura e di verità di colore che ha l'aspetto di un roseo viso di porcel-

lana, su cui sopraccigli e capelli di nero puro tagliano duramente. Non importa: la frutta è già dipinta da maestro, occhi, bocca e naso hanno un carattere già assai forte e le carni argentine mostrano il pittore futuro. Questo può vedere un ingenuo.

Ma la critica vede assai di più. Il Marangoni (in *Dedalo*: maggio) in quelle che ad un ingenuo appaiono insufficenze giovanili nel possesso della forma e del colore, vede decise intenzioni e volontà di stile. Già innanzi tutto vede la frutta dipinta « a poche tonalità decise e nette, a zone fredde, lapidee, accostate senza trapassi a ombre carbonose ». Non è punto vero: quella frutta è, come le altre, un po' secca di tocco, come già avvertiva il Bellori, ma non è niente affatto « lapidea », e meno che mai carbonosa. Ma già si sa, per la critica moderna, ossessionata dalla paura che le forme naturali sembrino vere, bisogna che le carni e la frutta appaiano granito, marmo, pietra, tutto fuor che carne e frutta, per esser arte. È un merito curioso: per secoli e secoli si è cercato di rendere la natura intima della materia: la morbida vitalità delle carni, la morbidezza delle stoffe, la delicatezza dei fiori, la sugosità dei frutti: era un « granchio » dei più grossi: l'arte consiste nel farle apparire di cartone, di legno, di pietra.

* * *

Ma non basta. Questa faccia androginea somiglia a quella di altre due tele del Caravaggio. Un ingenuo

pensa che ciò dipenda dal fatto che il pittore adoperò lo stesso modello. Mai più. « Ha concepito questo tipo pel bisogno di astrarre dalla realtà ». In un altro quadro del Caravaggio, *Il sacrifizio di Isacco,* c'è una testa di giovane con una caratteristica bocca ovale, dalle labbra nettamente tagliate; la stessa testa e bocca ricompaiono in tre o quattro quadri di lui, tra cui la *Medusa,* in figura di gente che grida. È lo stesso modello. Mai più, grida il Marangoni: è una testa « colla stessa intenzione stilistica di lar-
« ghi e semplici piani, colla stessa bocca aperta a
« perfetto ovale... particolare a lui accetto non tanto
« per amore realistico drammatico, quanto sopratut-
« to per simpatia e necessità stilistica; se si considera
« che l'ovale della bocca, oltre che offrire all'artista
« un motivo di sintesi lineare ideale, e per conse-
« guenza a lui carissimo, si intona armoniosamente
« con l'ovalità di tutto il viso e persino delle orbite
« oculari ». Sicuro; il Caravaggio, che si affermava « unico imitatore della natura », coniava dei visi di maniera fatti di ovali come quelli dei cubisti. Ma non basta. C'è in questo *Sacrifizio* un polso mal disegnato. Son cose che possono accadere anche ad un Caravaggio, tanto più che quel quadro pare sia una copia. Mai più. È « una brusca, sprezzante risoluzio-
« ne prospettica e chiaroscurale, la quale con una
« sola linea risolve in maniera sintetica, stilistica e
« originalissima un quesito non facile di forma e di
« luce ».

No; i quesiti non facili, in pittura, si risolvono con

un'originalità sola: col disegno giusto. Ma i nostri giovani critici, che si risentono ancora dei postumi dell'infezione cubistica e cézanniana, sono tutti affaccendati a cercare negli antichi losanghe, cubi, cilindri, circoli, e quando scoprono uno scorcio di viso che per caso, o per errore, è circolare, giubilano come di un'insigne bellezza. No; l'attribuire a pittori antichi queste malinconie geometriche è far loro un'ingiuria che proprio non meritano, perchè quegli antichi mettevano la forma umana al disopra della geometria, e non la geometria sopra la forma umana.

* * *

Ma non è tutto. Caravaggio, oltre che coniar dei visi di maniera con degli ovali, era anche un idealista classico, un entusiasta di Raffaello, un neo-classico, un Ingres del Cinquecento. Ed ecco come.

Quel *Bacco* su citato, per certa armonia di carni argentine fra drappi bianchi, per certa rotondità vuota di carni e calligrafia di contorni, ricorda certi ritratti dell'Ingres. È vero. Tanto che qualcuno dubita della sua autenticità, anche per certa testina riflessa sul vetro, in cui il Marangoni vede un ritratto del Caravaggio, ma che ha certe basette uso 1830. Ma pare autentico. Ed ecco il Marangoni giubilante. Non ha detto l'Ingres: « per giungere alla bella forma bisogna modellare rotondo e senza particolari interni »? Dunque il Caravaggio, che è « un accanito

idealista della forma », è un fratello dell'Ingres e deriva come lui da Raffaello; è un neo-classico anche lui. E allora quelle carni « di pittura, pesante, neo-classica e troppo rosea » quell'omero storto e quel viso di porcellana diventano « ricerca stilistica, degna del classicista francese », diventano « piani di sfericità più essenziali », diventano «viso sferoidale» degno di ammirazione; e quei sopraccigli e capelli di nero puro che tagliano sul rosa lampone: « contrasto geniale, novissimo ».

E da queste constatazioni il Marangoni si crede confortato ad assicurarci che il Caravaggio, noto come odiatore fierissimo di Raffaello, in fondo doveva esser rimasto « lui pure trasecolato e conquiso dall'ampio e sereno profilo delle figure del pittore umbro »; perchè « a pensarci, l'antipatia del Caravag-
« gio non poteva essere per Raffaello, di cui doveva
« andargli a genio il chiaro e assoluto senso formale,
« che spontaneamente si prestava a ravvicinare i due
« artisti animati dallo stesso ideale sintetico, bensì
« per il raffaellismo, contro il quale più tardi il no-
« stro reagisce così radicalmente ».

A questo punto il lettore ingenuo può chiedersi: O come mai, il Caravaggio, che aveva raggiunto da giovane uno stile raffaellesco, neo-classico, così geniale e nuovissimo, lo abbandonò per uno opposto, per combattere « radicalmente » i raffaelleschi? Perchè quei visi di porcellana rosa non si trovano più nella sua opera? Ma la critica non si fa di queste domande ingenue.

Sì, la critica nuova è giunta in quest'anno di grazia a scoprire un Caravaggio idealista accanito, stilista assoluto, neo-classico ed entusiasta di Raffaello. Fra le tante meraviglie della nuova critica questo Caravaggio in stile « Empire » è una delle più straordinarie. Ma se egli potesse sentirla dalla sua tomba, salterebbe su con la spada, e non solo proromperebbe in ingiurie, ma diventerebbe certamente quell'omicida volontario, quel delinquente nato, quel pittore criminale definito dal professor Patrizi. Ma bisognerebbe assolverlo per legittima difesa.

(1922)

## CARAVAGGIO E LA CRITICA

Al precedente articolo il dottor Matteo Marangoni, ispettore della regia Galleria degli Uffici, rispose con la lettera seguente, pubblicata sulla *Gazzetta del Popolo* del 17 Luglio 1922:

*Caro collega,*

Mi è molto difficile rispondere a tutte le censure che lei mi muove nei suoi articoli, anche perchè, citandomi ella spesso incompletamente e quindi inesattamente, finirei, confutandola, a mettere insieme una filastrocca insopportabile. Dei tanti punti di appiglio che i suoi tre articoli mi offrirebbero, ne citerò intanto subito uno che mi conferma in un dubbio che già avevo. Secondo lei, dunque, il *David* del Palazzo Spada, che alla Mostra fiorentina è ancora esposto come «attribuito al Caravaggio», «può — lei afferma — invece essere ben suo». Ora, che questo si potesse pensare dieci anni fa si capisce, ma, l'affermarlo oggi — e chiunque sia un po' dentro a queste cose lo sa — mostrerebbe non avere troppa conoscenza, non dico dello stile soltanto, ma anche della «pittura» del Caravaggio; permetta che glielo dica un «critico non pittore», ma vecchio appassionato e studioso di queste cose. E allora mi cascano veramente un po' le braccia sin da principio. Ma, come questo non bastasse, ella, dopo aver mostrato di preferire a tutte le opere del Caravaggio esposte, il leggia-

dro *Amore vittorioso* di Berlino — l'opera, del resto, che, piuttosto che essere «un eloquente manifesto dell'arte del pittore», dirazza da tutte le altre cose del Caravaggio e quasi non si spiega — e di preferirla, anche per la precisione tecnica che le sta tanto a cuore, dopo tutto questo, dicevo, ella può mettere nello stesso fascio questo *Amore* e il *Narciso* che lei qualifica appunto come «formidabile di evidenza illusionistica»; mentre questo quadro — ammirevole per le originali qualità di fantasia e di stile — è, come «pittura», quasi tutto così negletto, che molti lo vogliono persino una copia.

Ma veniamo alla cosa che più mi riguarda. A sentir lei, io ho quasi bestemmiato affermando che il Caravaggio è «uno degli artisti a stile più deciso e assoluto, ossia tra i più idealisti e intellettivi che ci sieno stati» (*La Stampa,* 17 marzo), mentre invece, a suo dire, «non c'è in lui la più lontana traccia» di tutte queste belle cose; ma invece è «un realista, e niente altro che un realista». E noi sappiamo oramai quello che «realismo» significa per lei: la sottomissione più supina alla realtà. E dopo ciò io chiedo che si giudichi chi di noi due, caso mai, ha bestemmiato. Intanto vorrei chiederle subito, se non altro, questo: se il Caravaggio fosse stato in realtà un realista come lo intende lei, perchè si sarebbe dato tanta pena di ritrarre le cose in una luce artificiale, anzichè alla luce reale? Non è già questa subito una prova elementare del bisogno prepotente del Caravaggio di astrarre dalla realtà, di ricreare il mondo sotto un aspetto per lo meno più fantastico? E non è appunto questa sua fantasia che ha generato — se non le forme — la poesia chiaroscurale di Rembrandt? Del quale pure come si potrebbe avere il coraggio di dire che sia un «realista»?

E venendo alla questione più specifica dello stile formale, ella afferma ancora: «Lo stile come concezione intellettualistica, espressa in formole fisse, lineari o cromatiche, è assolutamente assente da quest'opera (l'opera del Caravaggio, in genere). Non c'è una sola testa, un solo corpo che rampolli da una concezione stilistica mentale». Mi ero, infatti meravi-

gliato nel leggere nel suo articolo che la maestosa figura della *Madonna di Loreto*, che a me dà il senso d'intonarsi così bene con l'architettura a cui si addossa, tutta concepita com'è in un blocco di solenne, statuaria impostatura verticale, a lei sembrasse invece «evidentemente un ritratto» (?), dove, fra l'altro, lo colpiva tanto «la realtà di quella carne». E dire che invece al Biancale era parsa, caso mai, un po' accademica! Davvero mi riesce difficile capire come lei possa conciliare col «realismo» quei tratti di pura intenzione stilistica che sono l'audace flessione del collo di questa Madonna, motivo già altre volte usato dal Caravaggio, quasi direi — se permette — a meglio raccordare la testa al corpo nella sua insaziata sete di forme conchiuse; o il piede originalissimo che obbedisce a tutto il senso verticale della figura e si fissa a terra con quel solo scarto delle dita.

E così mi sono assai stupefatto che quel miracolo di novità, se non altro dal lato della costruzione del quadro — questo me lo vorrà concedere — che è la *Crocifissione di San Pietro* — una delle più evidenti dimostrazioni di sintesi formale, persino, quasi direi, un po' intellettualistica, e che si realizza nella disposizione più semplice ed equilibrata di quattro figure — potesse sembrare a lei «un pittoresco aggroviglio di corpi ed una potente espressione di vitalità animale» e lo stesso dico per il «pendant» di questo quadro, la stupenda *Caduta di San Paolo*, ancora forse più ammirevole per naturalezza di concisione, dove nessuno può negare la trovata compositiva del cerchio che formano il cavallo col cavaliere caduto e che a lei pare invece una «figurazione spiccatamente realistica, quasi di genere»; cosa che non era parsa neppure al Bellori, il quale scrive che questa «historia è affatto senza attione».

E neppure la sincera ammirazione che lei dimostra per le portentose tele di San Luigi dei Francesi riesce a smuoverla dalla sua visione ad ogni costo realistica. Mentre, parlando del *Martirio di San Matteo* lei dice che «forse è il capolavoro del Caravaggio o certo l'opera più complessa; quella che ne

riassume e ne esprime con maggior potenza l'indirizzo ideale, le modalità formali... i motivi pittoreschi — bagaglio, come lei stesso vede, poco « realistico » — poi alla conclusione trova che « le figure sono di una violenza tragica che giunge quasi troppo oltre: alla secchezza dell'istantanea ». A me pare invece che l'« istantaneità » del manigoldo, o del ragazzo che fugge specialmente, siano tra le prime riconquiste della pittura moderna, nel senso di rendere il movimento e la dinamica del corpo umano, non imitandone la illusoria parvenza esteriore — come già facevano i « raffaellisti » — ma sintetizzandone l'azione; come del resto avevano fatto i primi quattrocentisti fiorentini. Non hanno infatti queste figure del manigoldo e del ragazzo l'energia compendiosa di forme e di movimento di certe figure arcaiche, il primo con quella spalla aguzza « irreale », ma efficacissima, che soverchia tutto il corpo, divenendone, quasi direi, « testa » e chiave; il ragazzo con quel volto a larghi piani semplicissimi e con le vesti irrigidite dalla ricerca plastica e luminosa di stile, come più tardi nel *David* Borghese?

E veniamo finalmente al mio articolo (« Dedalo », maggio 1922) che lo ha così scandalizzato. Con un argomento davvero piuttosto semplicistico, lei, non senza un certo compatimento, m'insegna che la rotondità, veramente « ideale » del viso del *Bacco,* della cosidetta *Sonatrice* dell'Ermitage e di tutte le altre opere di questo periodo giovanile del Caravaggio, sono — lo vedrebbe, dice lei, un ingenuo! — « insufficienze giovanili nel possesso della forma e del colore ». Non voglio stare a ribattere questa sua idea, dilungandomi come meriterebbe, ma voglio solo chiederle: come mai allora questa rotondità paradossale, ideale del volto si ritrova anche in altre opere e tra le più tarde del Caravaggio, come il Cristo della *Cena in Emaus* di Londra o il *David* del Borghese?

Sorvolo sulla spiegazione altrettanto semplicista e materialistica che lei mi offre del tipo androgineo di queste opere giovanili, che, secondo lei, dipende dal fatto che il pittore... adoperò lo stesso modello; o su quello che a lei pare, invece

di un segno di stile, una scorrezione, il polso dell'Angelo del *Sacrifizio di Isacco* — scorrezione tale, che anche il Buonarroti ne ha una simile nell'Adamo della *Creazione*, — e vengo al caso del Caravaggio, come dice lei, « stile Empire ».

Cominciamo subito a dire che ella stessa, ritrovando la somiglianza tra il *Bacco* e certi ritratti di Ingres, viene implicitamente anche a riconoscere l'aria di parentela raffaellesca del *Bacco*. Quanto poi a questo « ascendente raffaellesco » del giovine Caravaggio, non vedo poi perchè debba tanto parer difficile l'ammetterlo in un povero ragazzo che, neppure ventenne, arrivava a Roma per la prima volta e che dimostrava di aver già abboccato a Leonardo, a Giorgione, a Tintoretto ed ai più grandi pittori di Bergamo e di Brescia. Se poi, come si dice, il Caravaggio abbia più tardi odiato « Raffaello » ossia — come credo vada inteso — i « raffaellisti », questo era fatale; come è fatale che un artista sincero debba odiare ogni arte falsa e manierata.

« Perchè quei visi di porcellana rosea — mi chiede — non si trovano più nella sua opera? Ma la critica — dice lei ancora — non si fa di queste domande ingenue ». Me lo sono invece tanto domandato che, dal 1917 — in cui sulla *Rivista d'arte* pubblicai per la prima volta questo *Bacco* — sino a poco fa, ho sempre dubitato dell'autenticità di esso, del quale la strana crudezza di toni credo si possa giustificare soltanto pensando ad uno dei soliti vecchi e barbari lavaggi.

Riguardo poi all'ombra sdegnata del Caravaggio ch'ella mi suscita contro, io sto con l'animo in pace e dormo tranquillo, con la coscienza di essermi adoperato, come meglio ho potuto, per difenderlo dall'accusa che più mi pareva dovesse infiammare di sdegno un artista della forza del Caravaggio; l'accusa di sentirsi chiamare « un realista, niente altro che un realista ».

Quanto le ho detto non menoma la mia completa approvazione — come lei sa — per la sua giusta e opportuna crociata contro la ciarlataneria di certa critica d'arte « avanguardista » d'oggi che sfrutta insinceramente alcune correnti ideali-

stiche per coprire la propria ignoranza e nullità. Ma dalle sue parole, leggermente ironiche, mi era parso che ella non distinguesse abbastanza la differenza che passa tra questa gente e chi cerca con fede e passione di sostenere le idee che crede giuste e vere, E, francamente, mi era dispiaciuto.

Mi creda, intanto, cordialmente suo

MATTEO MARANGONI.

* * *

Poche parole di risposta.

1. Citazione incompleta e quindi inesatta? Ho citato esattissimamente, lealmente, e non incompletamente, come chiunque può controllare confrontando i due articoli del Marangoni (*La Stampa,* 17 marzo e 18 aprile e *Dedalo,* maggio).

2. Credere che il *David* di palazzo Spada « possa » essere del Caravaggio dimostra poca conoscenza della sua pittura? Vedo che sono in buona compagnia, perchè nella seconda edizione del Catalogo della Mostra, testè uscita, e riveduta e corretta dagli ordinatori, quel quadro continua ad essere fra gli « attribuiti », cioè possibili, precisamente come il *Bacco,* sul quale il Marangoni fonda tanta parte della sua teoria, e non è stato retrocesso alla « Scuola », o dato ad altri.

3. L'*Amore vittorioso,* è « inspiegabile » nell'opera del Caravaggio? Si capisce: non fa comodo alla teoria dell'idealismo; è un modo svelto di togliersi da torno i documenti molesti, se anche meravigliosi, ma

siccome è ben autentico, era lecito a me metterne in luce le caratteristiche, tutt'altro che isolate, come dissi. La precisione tecnica « non mi sta a cuore »: quando la trovo in un autore che si vuol far passare per un « accanito idealista della forma » e « stilista deciso e assoluto » è dover mio metterla in luce.

4. Il *Narciso* è così negletto che pare una copia? È strano che il catalogo, (riveduto e corretto) continui a porlo fra le opere sicure. È vero; è di fattura più sommaria, ma non è negletto, ed io citai soprattutto la sua « evidenza illusionistica » a prova della inconsistenza delle teorie che dicono il Caravaggio ripugnante ad essa.

5. Il realismo significa per me « la sottomissione più supina » alla realtà? No; ho detto proprio l'opposto: cioè che consente la scelta intelligente dei modelli, la composizione personale, il ritmo, ecc., ecc.

6. Il Caravaggio non può essere un realista perchè ha scelto una luce artificiale, e non la reale? Ma la luce che entra da uno spiraglio in una stanza buia è, per me, e credo anche per altri, una luce reale, realissima. Non è affatto una luce irreale, fantastica. E in quanto al Rembrandt, chi avrebbe il coraggio di dirlo uno stilista deciso e assoluto e un idealista della forma?

7. Nella *Madonna di Loreto* la flessione del collo, ecc., indicano una volontà stilistica? No, quelle attitudini sono raggiungibilissime con un modello vivo. Che ne esca un'armonia di linee monumentale è cosa che mostra come anche il realismo possa riuscire

a grandiosità di masse. In quanto all'accademismo di quella carne, ciascuno giudica con gli occhi che ha.

8. *La Crocifissione di San Pietro* un miracolo di equilibrio? Sicuro; ma ciò non è affatto escluso dal realismo. In quanto alla *Conversione di San Paolo,* che ho detto esser svolta come una scena di genere, la stessa cosa ha detto un collega del Marangoni, il Tarchiani: « Il Caravaggio si allontanava da quella monumentalità spesso decorativa (dei michelangioleschi e raffaelleschi) per ridurre la *Conversione di San Paolo* a un infortunio ippico ». Se un infortunio ippico non è una scena di genere, io non so più che cosa siano le scene di genere. Il ritmo delle figure non è mai stato inconciliabile col realismo: basta che non trascenda la possibilità reale.

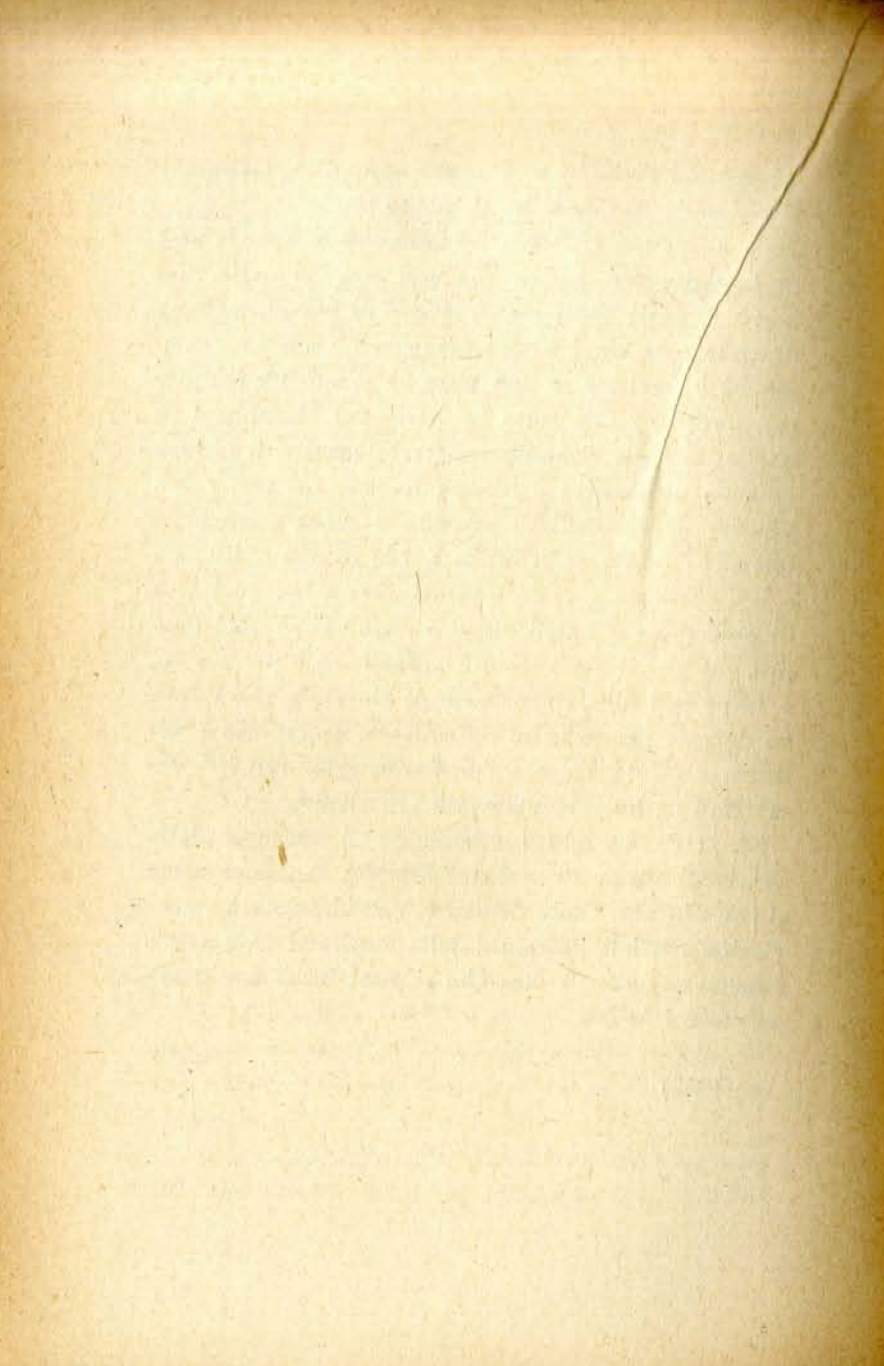
9. Non so come una spalla possa divenire « testa e chiave » di un corpo; ma quella in questione non è aguzza, è tonda, come ognuno può vedere: ma non è irreale; non è molto bella di linea, ma è proprio uno di quegli accenti meno armoniosi che dà il vero, mentre la creazione mentale li evita. Se dipendesse da una volontà di stile, perchè il Caravaggio non avrebbe fatto aguzze anche le altre? Sul viso del ragazzo non spendo parole; chiunque può vedere che è un ritratto parlante, impressionante, di carattere individuale.

10. La rotondità del viso del *Bacco* non è affatto quella del *Cristo,* che è un altro tipo (o modello)

coi pomelli saglienti e il mento appuntito, mentre il *David* della Borghese ha il mento tondo.

11. In quanto al *Bacco*, ho ammesso la casuale aria di famiglia con Ingres, ma non con Raffaello, che non è la stessa cosa; ma se il viso di porcellana rosa dipende « da un barbaro lavaggio » (non lo credo, perchè è smaltato, e non pare nè lavato nè ridipinto), dove se ne va tutta la teoria del Marangoni su quella mirabile rispondenza fra le carni « di pittura pesante, neoclassica e troppo rosea », col verbo dell'Ingres di « modellare rotondo e senza particolari interni »? Se ne va in fumo. E « la ricerca stilistica » e il « contrasto geniale e nuovissimo » tra quel viso di porcellana e i cigli di nero puro? E se quel quadro, che per il Marangoni è raffaellesco e per me no, è, come egli dice, un peccato di gioventù, che valore ha dunque per definire raffaellesca, neoclassica e stilistica assoluta l'opera del Caravaggio, tutta diversa? Non ne ha evidentemente più alcuno.

12. Il Caravaggio « infiammato di sdegno » dalla accusa di essere un realista? Oh no; ci teneva come al suo più alto titolo di onore, egli che voleva essere « unico e fedele imitatore della natura »! Non avevo dunque ragione di dire che si vuol farne un idealista *malgré lui?*

(1922)

## LA CRITICA MODERNA E LA REALTÀ

Nella *Gazzetta del Popolo* del 1° agosto 1922, il prof. Lionello Venturi pubblicava lo scritto seguente:

A esami finiti, è forse venuto il momento di pagare un debituccio di spiegazioni ai lettori della *Gazzetta* e al dottor Enrico Thovez, il quale, durante la sua annosa compagna contro la critica moderna, ha incontrato un mio libercolo sul Caravaggio, se l'è mangiato in due bocconi, poi, impietosito, si è messo a darmi consigli paterni. Esagera, il dottor Thovez: e, sebbene egli abbia tanta fede nelle sue idee che può dispiacere contraddirlo, mi sembra un dovere il tentare di metter le cose a posto, perchè i risultati faticosamente raggiunti dalla critica moderna non appariscano agli occhi del pubblico ingenuo spazzati via da un'ingenua reazione.

Primo e più grave fra tutti i miei peccati, è quello di aver cercato di definire l'arte del Caravaggio al di là ed al disopra del suo realismo. Badate che io ho stampato: il Caravaggio «*credette che la propria rivoluzione pittorica fosse soltanto realistica*». (E mi spiace che il Thovez se ne dimentichi e candidamente me l'insegni).

Tuttavia, ho soggiunto: «*Se tale fu il programma, certo l'arte sua andò molto più oltre*». Per il Thovez, no! Il «carattere estetico» del Caravaggio consisterebbe «nella scelta dei modelli vivi e soggezione assoluta ad essi»; il Caravaggio «ha voluto dare il *trompe-l'oeil*, l'illusione del vero. Non

la dà, resta ai nostri occhi una traduzione estetica? Si capisce. Nessuna pittura può identificarsi perfettamente col vero; nessun artista, sia pure un Leonardo o un Caravaggio, può raggiungere il vero in tutti i suoi misteri: ma le insufficenze... non furono volute ».

Capite? Che belle fotografie, quasi, se non proprio, perfette, le opere del Caravaggio! Perchè bisognerà intendersi una buona volta. Ci troviamo di fronte due termini: artista, realtà. Se lo scopo dell'artista è l'imitazione della realtà, il *trompe-l'oeil*, se la sua opera s'identifica in tutto con la realtà salvi i casi d'insufficienza; ebbene, egli non potrà mai competere con la macchina fotografica in fedeltà passiva. Sono io che dico questo? No. È il Thovez: « Se l'arte antica è inferiore alla realtà, la moderna sta quasi sempre al disotto della fotografia ». (*Il Vangelo della Pittura*, Torino-Genova, 1921, pagina 29).

Dopo di che, con dubbio diritto il Thovez risponde al Marangoni: « Il realismo significa per me « la sottomissione più supina » alla realtà? No, ho detto proprio l'opposto: cioè che consente la scelta intelligente dei modelli, la composizione personale, il ritmo, ecc., ecc. ».

O le parole non hanno significato o il « ritmo » e i molto comodi « ecc., ecc. » rappresentano le « insufficenze » di Leonardo e di Caravaggio. Perchè quando si fa consistere la « *poesia della bellezza* » nella « *realtà* » dei due termini anzidetti, artista e realtà, ne rimane uno solo, la realtà. Mi guardo dal fare al Thovez la domanda indiscreta: « e la realtà, scusi, cos'è? »; mi contento di stabilire una volta per sempre che le sue idee dell'arte come pura e materiale imitazione della realtà conducono necessariamente alla sua fatale, ma logica, affermazione; l'arte è « al disotto della fotografia ».

E ora mi rivolgo a quanti hanno pur sentito qualcosa davanti ad un'opera d'arte e vi hanno riconosciuto un uomo, con i suoi ardimenti e le sue debolezze, con i suoi odii e con i suoi amori, i suoi tormenti e con le sue fantasie rasserenatrici, e chiedo a costoro: dei due termini, artista e realtà, quale

è il datore di gioia, il produttore di bellezza? Se infatti alla frase «imitazione della realtà» si dà un valore attivo e non passivo, spirituale e non materiale, umano e non meccanico, allora i modelli devono essere «soggetti» all'artista e non viceversa, allora l'artista trasforma la realtà a traverso la sua fantasia creatrice, allora è la fanfasia creatrice e non il modello ciò che interessa nel quadro. È chiaro, tutto ciò, o è troppo profondo? E se mai fosse troppo elementare, la colpa sarebbe mia?

Dopo avere dunque constatato che il programma del Caravaggio era realistico, ho distinto il programma dall'arte. Per esempio, per la chiesa di Sant'Agostino a Roma il Caravaggio dipinse una Madonna di Loreto con «due pellegrini, uno coi piedi fangosi, e l'altro con una cuffia sdrucita e sudicia» (Baglione). Nel quadro di S. Matteo, ora nella Galleria di Berlino, il Caravaggio espose i piedi del Santo «rozzamente», dice il Bellori, «sudici», aggiungo io. E però il quadro fu rifiutato dall'altare. Ebbene, quei piedi sudici sono per il Thovez «una figurazione perfettamente rispondente al suo materialismo realistico». D'accordo: quello è il realismo di Caravaggio. Ma è possibile che il Thovez sia convinto che quel sudiciume, oltrechè realismo perfetto, sia anche arte? Del resto, pensi che vuole, quel sudiciume arte non è. Nel suo accanimento programmatico, per dileggiare il classicismo del rinascimento, Caravaggio si è fissato sul sudiciume dei piedi; ma chi ha ostentato quel sudiciume, quegli è Caravaggio uomo, è colui che risponde ai birri con una frase sconcia, è, se volete, il propagandista della sua rivoluzione, ma non è Caravaggio artista. Dunque: l'imitazione della realtà, e in questo caso il sudiciume dei piedi, è per Caravaggio un mezzo pratico che non si identifica con l'arte di lui.

Ma in che modo quell'arte si rivela? Qual'è la *realtà* di quell'arte? Per rispondere, non citerò Benedetto Croce. Thovez non me la perdonerebbe mai più.. Citerò invece Leonardo; è permesso? «Un cieco nato... mai vide nessuna cosa di che si compone la bellezza del mondo, cioè: luce, tenebre, co-

lore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete; le quali sono dieci ornamenti della natura ».

Ecco: un cieco apre gli occhi. S'egli non fosse artista vedrebbe uomini ed animali, alberi e case, magari piedi sporchi. Ma il cieco di Leonardo è un artista e subito si accorge della qualità delle cose, della bellezza del mondo. Appunto, la qualità delle cose è la realtà dell'artista e del critico d'arte.

Quanto a me, tra le « bellezze del mondo » racchiuse nelle tele di Caravaggio, ho particolarmente amato la luce, e l'ho esaltata come un valore spirituale. Onde, ira di Dio! Io ho « capovolto i concetti usuali », faccio « trasecolare di stupore » chi legge le mie parole davanti gli originali, ecc., ecc. Un momento: dai contemporanei del Caravaggio sino al Thovez, tutti coloro che hanno scritto dell'arte caravaggesca hanno dato importanza all'effetto di luce. Su questo, non c'è discussione. Se non che il Bellori racconta che il Caravaggio: « facevasi ogni giorno più noto per lo colorito, ch'egli andava introducendo, non come prima dolce, e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo alli corpi. E s'inoltrò egli tanto in questo suo modo di operare, che non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure, ma trovò una maniera di compirle entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto, che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con vehemenza di chiaro e di oscuro ». Il Bellori parla dunque del colorito, del modo di operare, delle figure *dipinte*, del chiaro e dell'oscuro, della maniera di compir le figure *trovata* dal Caravaggio. Invece il Thovez, da buon servitore della realtà, crede che il Bellori racconti come il Caravaggio disponeva i suoi modelli; e quindi il lume dall'alto diviene per lui la luce diurna; l'aria bruna dei quadri diviene la camera buia dove il Caravaggio lavora.

E dire che il Thovez scherza sui presunti granchi degli altri!

Ma ammettiamo pure che il Bellori abbia avuto torto, e il

Thovez abbia ragione. Dunque, tutto l'effetto di luce di Caravaggio, che ha rivoluzionato la pittura europea, non dipende se non dalla trovata, geniale, eh? di aver fatto entrare un raggio di luce a perpendicolo in una stanza buia. In tal caso, quale sarebbe la trovata, il piccolo artifizio, magari il tiro birbone di quei mattacchioni che rispondono al nome di Rembrandt o di Vermeer o di Velasquez? La luce di Rembrandt. Non c'è da scaldarsi. Basta sapere che Rembrandt ha appeso il lume di dentro o di fuori, più sopra o più sotto: e l'arte di Rembrandt è bell'e spiegata. È questa la critica di Enrico Thovez?

Il quale è così sicuro del fatto suo da inchiodarmi al muro con questa domanda: «Innanzi tutto, perchè la luce sarà un valore spirituale?». Rispondo che la luce di Caravaggio è spirituale perchè è di Caravaggio, e non della finestra o della candela. Ma non basta. «Et dicemmo che 'l bianco et el nero al pictore exprimea l'ombra et il chiarore; tutti gli altri colori essere al pictore come *materia* a quale agiugniesse più o meno ombra o lume». «Nè creda alcuno, che la forza del colorito consista nella scelta de' bei colori: come belle lache, bei azzurri, bei verdi, e simili; perciochè questi colori sono belli parimente, senza che e' si mettano in opera: ma nel sapergli maneggiare convenevolmente». Dunque, il bel colore è la materia colorante che lo spirito dell'artista deve trasformare in luce. Chi è che scrive così? Sono forse scolari di Benedetto Croce? No: è Leon Battista Alberti (1435) ed è Ludovico Dolce (1557). Nel 1922 si potrebbe quindi avere una qualche notizia della funzione spirituale che la luce ha avuto nell'arte a traverso i secoli.

Parimenti si dovrebbe pur sapere nel 1922 che la luce non «spegne i colori» ma li esalta, come provano i quadri di Piero della Francesca, di Paolo Veronese, di Vermeer van Delft; oppure che una posa granitica è un capolavoro di luce in Caravaggio come in Piero della Francesco, oppure che per comprendere come le figure del Caravaggio non siano statue dipinte, può bastare di confrontarle con le figure dipinte dal

Buonarroti. Ma per ribattere punto per punto le accuse del Thovez, dovrei abusare della pazienza dei lettori.

Mi limiterò quindi a una constatazione e a una preghiera.

La constatazione è che i critici del passato non hanno mai esaltato Caravaggio, come il Thovez mostra di credere; ne hanno apprezzato il realismo, ma lo hanno criticato appunto perchè soltanto realista. La critica moderna si è trovata dunque davanti al problema o di ripetere gli appunti tradizionali sulla volgarità del Caravaggio o di ricercare nell'opera di lui qualcosa che non fosse volgare, e che la critica precedente non aveva saputo vedere. Quando dunque il Thovez può oggi opporre al Patrizi: «no! quest'uomo torbido è un artista puro», senza avvedersene, egli rende omaggio ad un risultato di quella critica moderna ch'egli si compiace dileggiare.

E la preghiera è questa. Enrico Thovez commisera noi critici, povera «gente che non ha mai preso un pennello in mano, o che, avendolo preso, lo adopera come una scopa». Ora, a parte che il problema non è *chi* deve fare la critica d'arte, bensì *come* si deve fare la critica d'arte; non dubito che di fronte alla pittura del Thovez, quella, per esempio di Ardengo Soffici sia una pittura da scopa: ma la mostri una buona volta codesta sua pittura! Sino allora continuerò, anche senza il suo permesso, a scrivere le mie critiche *a tavolino*. E che? Lui le scrive per terra?

LIONELLO VENTURI.

* * *

Il prof. Lionello Venturi è seccato che io mi sia occupato di un suo libro sul Caravaggio: mi rincresce: io ne sono stato dolente più di lui: ma non ci posso nulla: non è stata mia la colpa se me lo sono trovato davanti.

Il prof. Venturi è troppo modesto: egli dice «li-

bercolo » il suo volume: io non avrei mai osato definire con tale dispregiativo oltraggioso il suo studio: esso è uno dei più lodati volumi di quell'eccellente « Biblioteca d'arte illustrata » che si propone di rivendicare la gloria del Seicento e del Settecento italiano: non potevo non occuparmene, anche a costo di non far piacere all'autore. La critica disinteressata ha di questi doveri malinconici: di dire quel che la ragione e la coscienza dettano, anche se si tratti di amici, di conoscenti, e magari di persone che si sono affrettate ad assicurarvi della loro deferenza e della loro stima.

Il Venturi pensa di cogliermi in contraddizione facendo credere che io voglio ridurre l'arte alla pura riproduzione della realtà, cioè, secondo lui, alla fotografia, cioè, anzi al disotto di essa, perchè l'arte non potrebbe mai competere con la medesima. Si vede che egli non legge i miei libri, o se li legge, come pare, li cita solo dove gli fanno comodo. Non è a chi ha scritto venticinque anni fa il capitolo *La colpa dell'arte moderna* che allora (il Venturi non può saperlo) fece chiasso (v. *Il Vangelo della pittura*) che si può fare la colpa di voler ridurre l'arte alla pura riproduzione della realtà, nonchè alla fotografia.

Diciamo dunque ancora una volta al crociano prof. Venturi od ai suoi colleghi che non si possono comprendere le infinite categorie dell'arte pittorica in una formola sola: non si può trovare una stessa ragione pittorica all'arte di Michelangelo ed a quella

di un Van Eyck e di un Holbein. Ho detto e scritto centinaia di volte che il realismo di un Van Eyck e di un Holbein non è l'arte più alta; l'ho ripetuto a proposito del Caravaggio: ma quando mi trovo dinanzi ad uno di questi rappresentanti del realismo non credo di poter negare l'imitazione della natura, che indubbiamente fu la loro ragione pittorica, perciò solo che tale imitazione è dichiarata assurda dall'estetica crociana.

Che per moltissimi pittori realisti del passato la imitazione della natura sia stata la ragione pittorica non si può negare: se già non bastassero le opere, ne abbiamo i documenti scritti: ho citato altrove (*Il Vangelo*, pagg. 372, 374) notissime frasi di Leonardo, proprio Leonardo, che si potrebbero dire l'apologia del *trompe-l'œil*, di quel *trompe-l'œil*, che è come un panno rosso per i critici moderni e che abbiamo torto a identificare con la fotografia, perchè in verità la fotografia è ben lungi da dare l'illusione completa del vero e dall'esserne la fedele e assoluta riproduzione.

Ma i crociani avendo negato filosoficamente la realtà, e conseguentemente una « bellezza di natura » sono obbligati a non ammettere l'imitazione. L'artista per loro, è colui che « trasforma la realtà attraverso la sua fantasia creatrice ».

Ecco; ci sono artisti, e sono i più grandi, che trasformano la realtà attraverso la loro fantasia creatrice, come tutti sapevamo anche prima che il Croce, ed il Venturi in sottordine, ce l'insegnassero: tale

è un Michelangelo; ma ci furono e ci sono artisti che non trasformarono la realtà in tal modo, che la imitarono. Io vorrei che gli esteti crociani dicessero in che hanno trasformato attraverso la loro fantasia creatrice la realtà, Van Eyck nelle *Nozze Arnolfini*, Holbein nel ritratto della moglie, Ter Borch nel *Concerto* o Vermeer nella *Collana di perle*. Sono certo che se, mentre dipingevano, qualcheduno li guardava alle spalle aveva il senso di una fedele, illusionistica imitazione del vero.

L'artista non sarà dunque che un fotografo a colori? Oh no; l'uomo non è una macchina, sopratutto se è un artista.

Ma parliamo anche un poco della fotografia. Ci sono fotografie di paesaggi e di figure che dànno una gioia agli occhi ed una suggestione di poesia talora grandissima, talora molto più grandi che moltissima parte di ciò che nelle nostre esposizioni va, molto a torto, sotto il nome di arte, perciò solo che è fatta a mano, mentre non rappresenta che uno sforzo impotente a copiare semplicemente la realtà, nonchè trasformarla genialmente con la fantasia. Mi è accaduto di veder persone colte ed intenditrici dell'arte scambiare per riproduzioni di quadri certe fotografie accortamente stampate. Quella gioia e quella suggestione vengono da un'armonia di forma, di chiaroscuro, da una poesia di ambiente. Donde sorgono quest'armonia e poesia? Non possono sorgere che da una bellezza di natura, da quella bellezza di natura che, secondo il Croce, non esiste, se non è

vista attraverso la creazione di un artista. No; i crociani non dovrebbero dispregiare la fotografia: essa può insegnare loro che la bellezza di natura non è un grossolano errore, ma esiste, se appare anche attraverso una riproduzione puramente meccanica.

L'arte dovrebbe essere qualche cosa di più, e può esserlo perchè l'intermediario, invece di essere un puro ordigno meccanico, è un essere sensibile che ha, oltre agli occhi, anima, nervi e cuore.

L'uomo vede la realtà attraverso la sua sensibilità e la sua emozione. Ciò che definisce un artista è che questa sensibilità è armoniosa, cioè ha un senso più delicato dei rapporti; ma questa sua sensibilità opera a sua insaputa; essa si riflette nelle sue opere anche quando si sforza di imitare fedelmente il vero: perciò l'imitazione anche fedelissima può essere arte, e talora arte grande, se anche non la più grande, e il frutto di essa produce un piacere ed una suggestione di poesia sui non artisti che vi ritrovano l'immagine del vero, perchè come ho detto parlando nel mio libro della « deformazione lirica », le modificazioni inconscie che la sensibilità maggiore dell'artista reca al vero, quale è visto dai non artisti, procedono per gradi così tenui che sono a costoro impercettibili ed essi ne sentono l'effetto senza poterne capire la causa. Quindi un Van Eyck, un Holbein, un Ter Borch, un Vermeer possono essere artisti grandi pur essendo realisti acerrimi, fedeli « imitatori della natura », e la « fantasia creatrice » si limita proprio al taglio della scena, alla scelta dei

colori, al ritmo dei modelli, cioè alla composizione ed agli atteggiamenti che nessun realismo ha mai escluso.

Ci sono, c'è bisogno di dirlo? altre categorie d'arte in cui elementi fantastici, mentali e sentimentali inducono a trasformare la realtà o a tradurre addirittura pure immagini interiori, ma io non mi occupavo ora di queste: mi occupavo del Caravaggio e del realismo.

Ma questa « imitazione della natura » che è arte e può essere poesia se rappresenta una poesia naturale, non può essere assoluta: anche nei maggiori ci sono insufficienze e lacune: un pittore capisce che sono tali: i critici modernissimi le scambiano per atti di volontà e ricerche di stile, e negano il realismo.

Ho cercato di mettere in chiaro, non pel Venturi, ch'è inutile e vano, ma pei lettori ciò che si può dire, e si è sempre detto, realismo pittorico e che è chiaro per tutti, salvo per i sacerdoti del crocianismo estetico. Ed ora veniamo al Caravaggio.

* * *

Il Venturi aveva caratterizzato l'arte del Caravaggio in alcune proposizioni ben chiare: rinnegamento del colore, riduzione a luce ed ombre, cioè a bianco e nero, fusione delle forme nella luce, luce di apparenza notturna, spiritualizzazione della mate-

ria. Mi sono permesso di osservare che dinanzi ai suoi quadri chiunque può vedere che il colore non è affatto rinnegato, che la pittura non è ridotta a bianco e nero, che le forme, anzichè essere fuse nella luce, sono secche e spiccate, che la luce non è notturna, che la materia non è spiritualizzata. Tale constatazione non è soltanto mia ma di chiunque abbia visto quelle tele, e più d'uno, rileggendo il libro del Venturi, ha « trasecolato » come me dinanzi a quelle affermazioni ed è venuto a dirmi che quanto io avevo scritto era la pura, semplice, onesta ed unica verità. Ma tali cose i più non hanno occasione di dirle che in privato: io avevo il malinconico dovere di doverle dire in pubblico.

Il Venturi crede di potermi accusare di un granchio. Io avrei preso in senso grossolanamente materiale il *pigliar un lume alto*, del Bellori, supponendo uno spiraglio o una finestra, mentre si trattava di « un modo di operare ». Vorrà dirci, di grazia, il Venturi, come faceva il Caravaggio, che (almeno nelle intenzioni) ammette essere un realista, a illuminar dall'alto o di fianco le sue figure, senza uno spiraglio materiale? Quella luce sarebbe una luce di maniera, inventata, non rispondente a leggi fisiche? Già, proprio il Caravaggio che, secondo il Bellori, asseriva che le pennellate appartengono non al pittore, ma alla natura, era capace di un simile manierismo irrazionale! Che il *Martirio di San Matteo*, o il *Davide*, o *L'Amore* siano stati dipinti in una luce di fantasia è cosa che può credere soltanto un esteta

crociano, ma che farà sorridere qualunque pittore. A me piace prendere di tali granchi: mi seccherebbe molto invece prenderne altri: scambiare, come ha fatto, per esempio il Venturi, il fondo di paese della *Morte della Vergine* con una parete.

Piccola trovata sarebbe, materialmente, quella del Caravaggio? Eh, ci son delle piccole trovate che richiedono un grande ingegno ed operano rivoluzioni profonde, perchè permettono una elaborazione geniale e nuova. Tale è il caso del Caravaggio. Tale è quello del Vermeer. Di Rembrandt ho detto fin da principio di quali più complessi elementi spirituali sia infusa l'arte. Nè io ho mai detto che le figure del Caravaggio siano « statue dipinte ». Non ho detto che la luce spenga i colori: ho detto che tale non poteva essere che il senso della sua frase: « assorbe nella luce i colori », perchè i colori « assorbiti » non possono essere « esaltati »!

La luce di quei quadri è « spirituale » perchè è « la luce del Caravaggio »? Allora perchè il Venturi rinnega il sudiciume dei piedi di San Matteo? Anche quel sudiciume è « del Caravaggio »: dev'essere « spirituale » anch'esso.

È vero, ho avuto un torto: ho scritto « critica moderna », mentre avrei dovuto dire « certi moderni critici italiani »; perchè, per fortuna, la critica moderna non si impersona nel Venturi, ma l'ho fatto per cortesia, per non aver l'aria di mirare alle persone, che mi interessano assai poco, mentre mi interessano molto le idee, e non ho fatto nomi se non

quando non ne potevo fare a meno, e se le ho combattute è perchè credo quelle idee esiziali alla comprensione dell'arte del passato.

* * *

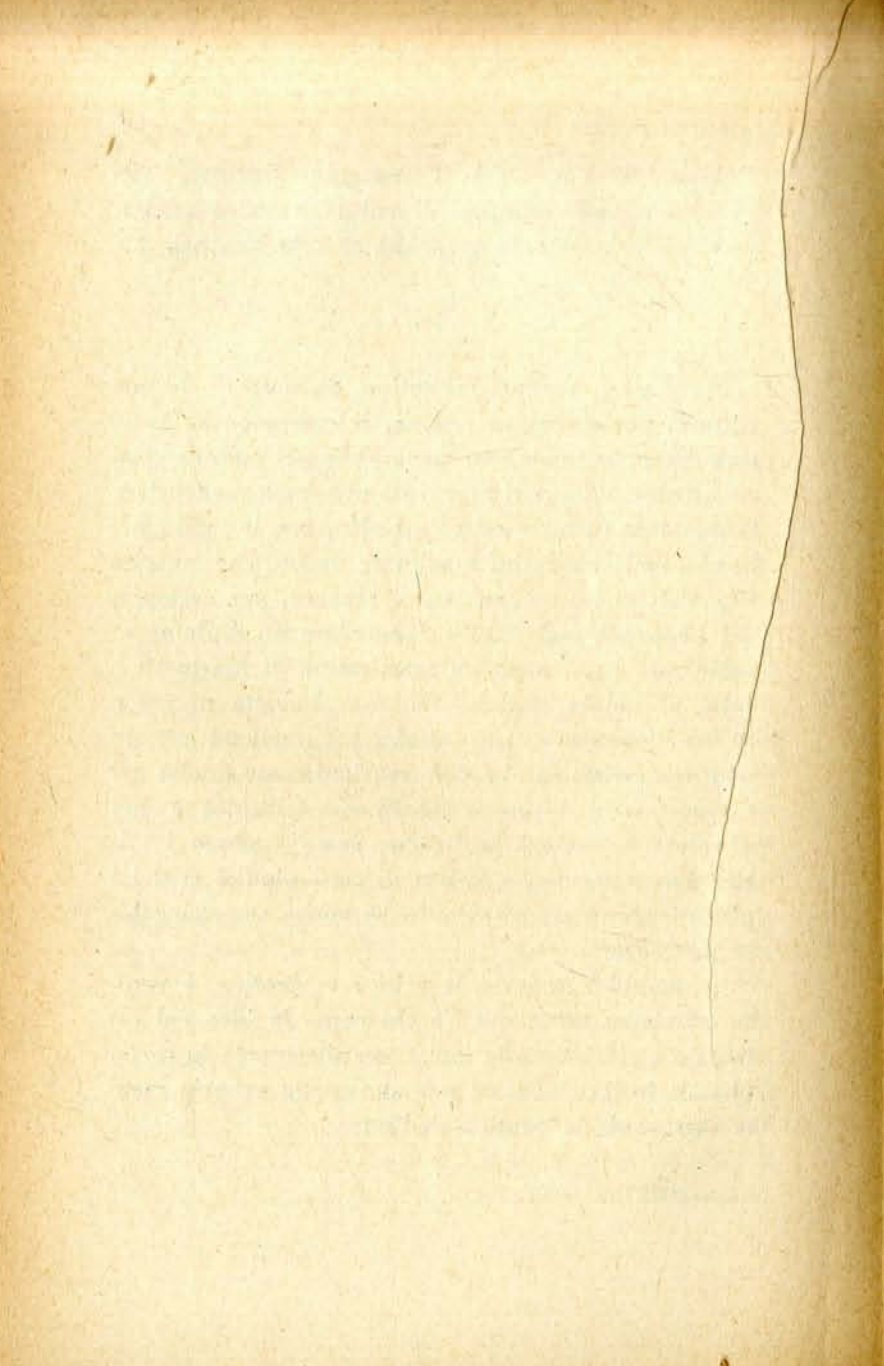
Il prof. Venturi è infine seccato perchè io ho spesso accennato agli errori a cui sono esposti i critici che non hanno una pratica personale dell'arte. Che vuole? È una malinconica osservazione che ho dovuto fare nella mia carriera. Quando io vedo il prof. Venturi imperniare le sue teorie e il suo insegnamento sopra la distinzione fra « pittori della forma » e « pittori del colore », e per « forma » intendere il « contorno », quando io lo vedo scrivere che « *la civiltà artistica del Seicento e del Settecento è stata essenzialmente una civiltà di luce e di colore*: *la forma in quel tempo non fu sentita* », io mi domando se la dottrina, la coltura, lo zelo siano sufficienti per giudicare rettamente di arte, quando manchi una più sottile intelligenza del fenomeno artistico, e penso che tale insufficienza dipenda da una mancanza di esperienza diretta, perchè qualunque pittore sa che « la forma » non è il contorno, e che si può sentire, e ci furono artisti che sentirono potentemente la forma, senza il contorno. Il Seicento ed il Settecento non hanno « sentito » la forma per ciò solo che non contornavano come i quattrocentisti? Non hanno « sentito » la forma Rubens, Velasquez,

Rembrandt, Van Dyck, Caravaggio, Watteau, Tiepolo? È un'affermazione di cui la « critica moderna » lascierà certo la paternità al solo Venturi.

* * *

Ma il prof. Venturi mi intima di mostrare le mie pitture, per darmi un esame di competenza. Ecco, può darsi che io sia non meno abile nel padroneggiare le forme e i colori di quanto egli è nel maneggiare le metafore (e forse un po' di più), ma, in ogni caso, io non andrei a farmi esaminare da lui, che ammira Cézanne; come nessun poeta, seguace, per esempio, del Leopardi, andrebbe a domandare un diploma di sufficienza poetica ad un ammiratore di Marinetti e delle parole in libertà. Ma non si tratta di me e di eccellenza artistica: qualunque modesto pittore non avvenirista sa che deformazioni come quelle del Cézanne sono dovute a insufficenza pittorica e non a volute intenzioni stilistiche, come credono i critici d'avanguardia, e infatti di certi giudizi critici i pittori ridono saporitamente, se anche con spiegabile prudenza.

In quanto a scrivere la critica a tavolino, è vero, la scriviamo tutti; ma c'è chi cerca le idee nel calamaio e chi invece le mette semplicemente in carta, quando le ha elaborate per anni nella propria mente attraverso la pratica dell'arte.

(1922).

## RISURREZIONI.

### Giovanni Lys.

Quanti fra noi, non esclusi gli amatori di pittura, conoscevano, fino a ieri, o ieri l'altro, Giovanni Lys? Eppure questo tedesco, nato sui confini dell'Olanda, olandese di studi, fiammingo di tecnica, veneziano per dimora, è una delle figure più attraenti e più importanti del seicento italiano, quale ci si rivela alla luce dei nuovi studi. La breve ma sensata e perspicua monografia con cui l'Oldenbourg lo presentò mesi sono ai lettori italiani (quanto diversa nella onesta semplicità della sua dizione dallo stile poetico che imperversa in certi scrittori d'arte nostri!) riceve un'illustrazione ed una conferma luminosa dalle opere raccolte nella Mostra fiorentina: forse la risurrezione di Giovanni Lys è la rivelazione maggiore di questa Mostra.

Come mai si era fatto il silenzio sul suo nome? Sino a pochi anni fa parecchie sue opere erano attribuite ai maestri maggiori: al Rubens, al Velasquez, al Tiepolo: questi cento anni di incertezza nell'attribuzione delle sue pitture e la varietà e la

grandezza degli autori e degli stili ne dicono subito la originalità sconcertante. Un'opera sua, la maggiore, la più importante, la più affascinante, era in una chiesa veneziana, in San Nicola da Tolentino, ma quanti, fino a ieri, lo sapevano? Le guide, anche le migliori, nonchè costellarla di asterischi, non la nominavano nemmeno. Il nome era rimasto nelle enciclopedie e nei dizionari, ma della sua importanza nello svolgimento della pittura italiana non si aveva sospetto.

I moderni storici dell'arte lo hanno risollevato dall'oblio; ma poco si sa di lui. Nato a Oldemburgo sul principio del seicento, studia ad Amsterdam col Goltzius. Poi muove verso l'Italia. È a Parigi, a Venezia, a Roma, dove soggiace al fascino delle opere del Caravaggio; ma per poco. Dipinge scene di osterie e di case equivoche dove pare sia ospite assiduo. Ritorna in Olanda, ma non vi si arresta, chè Venezia lo richiama a sè. Vi torna e vi muore di peste nel 1629, forse non anche trentenne.

* * *

È a Venezia che nei primi decenni del seicento tre pittori non veneziani liberano la pittura italiana dalla servile imitazione del Caravaggio, riannodando la grande tradizione coloristica veneziana, e sono Domenico Feti, romano, Jan Lys, tedesco, e Bernardo Strozzi, genovese. Ma se lo Strozzi, giunto

a Venezia quando il Feti e il Lys erano morti da anni, si giovò dei loro tentativi, il Lys non potè aver grande aiuto dal Feti, che gli è inferiore: è soltanto dall'insegnamento di Tiziano, di Tintoretto e di Paolo Veronese che egli trasse la sua nuova pittura.

Ma non da essi soli. Infatti non somiglia alla loro e non somiglia ad alcuna del tempo. Ne ricorda sì, altre, ma son tutte venute dopo, cinquanta, cento, centocinquant'anni dopo. E non somiglia ad alcuna precedente: è stupefacente di novità e di ardimento.

* * *

Chiunque si trovi per la prima volta dinanzi alla grande tela *La visione di San Gerolamo*, pronuncia irresistibilmente un nome: Tiepolo. Tiepolo, l'eleganza alquanto teatrale della composizione decorativa: Tiepolo, i tipi plastici; Tiepolo, la foga del movimento; Tiepolo, la chiara e luminosa colorazione; Tiepolo, il brio della fattura: Tiepolo è già qui tutto, non solo in potenza ma in atto, cento anni prima di nascere. Ma v'è di più. V'è un brio più sfrenato, uno slancio più vivace, e vi è sopratutto una ricchezza e una novità di colorazione fresca, chiara, ariosa, a cui Tiepolo non giungerà mai.

« La moderna storia dell'arte conosce pochi ana-
« cronismi così sorprendenti come questo quadro.
« L'intera superficie è cosparsa di vapori iridescenti
« rosa e giallastri, dai quali, mezzo velati, ma con

« maggiori accenti di movimento contrastanti, si « staccano le figure del santo e degli angeli. Perfino « il Piazzetta appare schematico di fronte alla ric« chezza infinita dei toni e dei riflessi che scintil« lano in questo quadro in un chiarore di madreper« la. Ed è significativo il fatto che Fragonard si sentì « tanto attratto da dedicare a questo quadro poco « conosciuto una delle sue rare incisioni ». Così l'Oldenbourg con acuta esattezza. E il Colasanti: « Con« cepisce il quadro come composto di un'unica ma« teria luminosa... raggiunge una squisita luminosità « di tono, una leggerezza di tocco in cui è il presen« timento del rococò... contorni e modellazioni si « sciolgono in delicate vibrazioni di azzurro, vio« letto, rosa, arancione: notazioni incantevoli di raf« finatezze stilitiche appaiono vicine a volute sprez« zature e virtuosità sapienti ». È proprio così: questo straordinario pittore anticipa di decenni, anzi di un secolo, Watteau, Tiepolo e Fragonard; li anticipa nello spirito, li anticipa nella visione del colore e nell'audacia della fattura: forse è il primo ad introdurre nella pittura moderna il tocco frammentario che fa vibrare il colore come vibra la luce nella realtà. Non a torto il Tarchiani dice: « Dinanzi a questa tela si sente di esser davanti a un miracolo ».

* * *

Donde è nata quest'arte? Nella sua armonia di forme è italiana e si riattacca ai veneziani, anche se

vi irrompa un movimento più ardito, un ritmo più leggero ed instabile, ma nel suo colore rivela l'origine fiamminga: è la prodigiosa gioventù del colore del Rubens che ne forma il substrato, ma raffinata, arricchita, resa più delicata, sottile e seducente.

La *Visione di San Gerolamo* è l'opera massima ed è forse l'ultima del Lys; le altre minori che sono qui raccolte non raggiungono la sua modernità e la sua armonia ma ci lumeggiano le ricchezze e le tappe di questa straordinaria tempra pittorica spezzata nel fiore. La *Visione di San Paolo* e il *Sacrificio di Isacco* sono due abbozzi genialissimi, schizzati con foga superba, con una freschezza mirabile di colore, un po' troppo liscio e smaltato, ma con una tavolozza ricca che si diverte ad armonizzare dei gialli e dei violetti attorno a qualche nota verde o rossa. È una visione sentimentalmente superficiale e decorativa, quasi teatrale e scenografica; la sua ragione è unicamente pittorica, ma in questo è squisita. Il *Sacrifizio di Isacco* del principe Giovanelli ha maggiore intensità di espressione; vi è nella composizione e nel drammatico, romantico effetto di luce, con la consueta freschezza e finezza di colore, uno spirito rembrandtiano, e infatti è similissimo al *Sacrificio di Abramo* dell'Ermitage, e poichè il quadro del Lys è certamente anteriore al 1629, quando Rembrandt non aveva che ventisei anni, la derivazione dal Lys non par dubbia. E che il Lys non fosse soltanto una meravigliosa tempra pittorica ma fosse talora capace di sentire con intimità poetica, lo

mostra *La morte di Abele* con la scena posta contro luce, tra romantiche balze e pioppi rosi dalla luce radiante del tramonto, che per la modernità impressionistica della fattura sommaria fanno pensare a Corot e a Fontanesi. Ma quest'uomo riserba altre rivelazioni inattese. Se fossero veramente suoi i quadri qui prudentemente «attribuiti»: *La Grazia*, i *Musicanti*, *Giobbe e gli amici*, avremmo in lui addirittura un precursore non solo di Fragonard e dei suoi abbozzi indiavolati, ma dell'impressionismo caricaturale di certi moderni francesi, una specie di Daumier del seicento. Ma di un'altra anticipazione siamo certi, ed è quella della *Toeletta di Venere* degli Uffizi.

Non è che un gruppo di nudi femminili in un verde paesaggio. Come spesso accade ai fiamminghi, i modelli sono alquanto volgari e non riescono ad una poesia di bellezza armoniosa, ma i nudi dorati sono una tal deliziosa pittura e il tono delle carni si armonizza così ariosamente col verde del paesaggio e col cilestrino languido del cielo da creare una atmosfera di sogno. V'è già in quest'accordo di toni ed in questo languore dell'aria il languore e la poesia fantastica di Watteau e di Fragonard: è già il cielo dell'*Embarquement pour Cythère*, ottant'anni prima di Watteau, cento e trenta prima di Fragonard.

Quali sorprese abbia ancora a riserbarci una conoscenza più precisa dell'opera di questo dimenticato, una cosa è oramai ben certa: Tiepolo, a cui si cercavano faticosamente precursori italiani, assai

poco idonei a spiegare la sua fioritura, deriva direttamente da questo tedesco-fiammingo italianizzato: dalla *Visione di San Girolamo*, rimasta in una chiesa di Venezia, e che il Tiepolo non potè ignorare, sgorga certo l'arte, che parve così originale e nuova, del fantasioso decoratore veneziano.

## Il Correggio del seicento.

Dieci anni sono, un giovane studioso, Arturo Stanghellini, si piacque di risollevare dall'oblìo la figura di un pittore del seicento toscano, non ignoto, ma quasi dimenticato, e vi dedicò una diligente monografia. Le storie dell'arte, di Francesco Furini, o tacevano, o appena ricordavano il nome. Se n'era occupato, naturalmente, un tedesco, il Buerkel, fino dal 1908, in un suo studio, ma fra noi, niente.

Era una dimenticanza ingiusta. Il seicento toscano non è ricco di grandi individualità pittoriche; quasi soli in Italia, i toscani non sentirono il soffio vivificatore della ribellione caravaggesca e continuarono stancamente sulle orme di una tradizione così gloriosa che non consentiva di essere superata; ma fra questi maestri minori ve ne fu uno che seppe trovare una fisonomia propria e un campo d'azione nuovo, e fu Francesco Furini.

Francesco Furini, figlio di un pittore allievo del Bronzino, allievo egli stesso del Passignano, del Biliverti, di Matteo Rosselli, compagno ed aiuto di Gio-

vanni da San Giovanni, poeta bernesco a tempo perso, prete negli ultimi anni della sua vita, è il più sensuale e voluttuoso dei pittori italiani del seicento, e forse non del seicento soltanto. Non era una grande tempra: ebbe il merito di comprendere le limitazioni della sua natura e di svolgere le felicissime attitudini di dolcezza e di eleganza di tecnica nel campo che solo sentiva: la delicatezza voluttuosa del nudo femminile. Nei suoi affreschi storici è freddo e accademico, nei quadri religiosi è melenso; nei soggetti che permettono l'esaltazione della carne nel suo fascino erotico è felicissimo e qualche volta quasi grande.

I contemporanei gustarono vivamente quella delicata, sensuale e seducente pittura, quella « maniera di colorire tenerissima e vaga » che egli si era fatta « col grande uso del naturale », cioè col tenace studio del vero, ma la critica del tempo credette dover suo rimproverarlo di quella evidenza troppo eccitante. Del suo capolavoro il Baldinucci disse che era « troppo bello e troppo vero ». Ed anche il suo biografo moderno non gli risparmia le accuse. Gli rimprovera: « una sensualità velata di languore, pensata ed accarezzata nella sua fantasia di uomo gracile e snervato »; gli rimprovera di infondere nelle sue creazioni « un senso acuto di femminilità che le riveste tutte di una vernice delicata ed impura »; giunge persino a dire che « la sensualità del Furini è ammalata ed impura: egli non la sa rappresentare infatti che sotto le qualità femminili, ed i

suoi uomini effeminati e senza vigore che si lasciano trascinare dalle ninfe ai morbidi abbracciamenti fanno pensare con desiderio ai muscolosi eroi michelangioleschi così fieri, così nobili e così casti nella loro aperta e sana nudità»».

Eppure quest'uomo gracile e snervato, dalla sensualità ammalata ed impura, dai nudi che hanno il torto di non avere i muscoli e la castità di quelli di Michelangelo, reca una nota nuova e personale nella pittura italiana del tempo. Sì, il suo merito è stato appunto di mostrarsi qual'era: dolcemente sensuale, e magari voluttuosamente impuro, invece di fare, come tanti altri, il falso Michelangelo. Quando non si ha l'anima di un gigante è grottesco ricalcarne i muscoli, mentre si può riuscire un artista squisito restando nei proprii.

* * *

E il Furini è un artista squisito. Dinanzi ai suoi nudi dalle chiare carni radiose, sfumanti nell'ombra, non si può non pensare ad un moderno: sembra un Henner. Gli somiglia nello spirito, gli somiglia nella fattura, ma lo supera perchè è più fermo di forma.

Se questa natura pittorica non grande è giunta a risultati felicissimi, a una freschezza ed a una modernità che ci colpisce (se certi nudi sembrano degli Henner, certi suoi mezzi busti e testine femminili ricordano, nel sentimento se non nella tecnica, gli

Inglesi del settecento) lo deve alla sua aderenza alla realtà. Fu un tenacissimo realista e spendeva senza risparmio nei modelli. Il Baldinucci ricorda « le intollerabili spese che e' fece sempre nei naturali delle femmine, convenendogli tener naturali a dieci e fino a quattordici lire al giorno, perchè non soltanto premeva in aver naturali di ottime parti e proporzioni, ma per ordinario tenne sempre fanciulle... ». Questo studio del vero lo preservò dalla rettorica della forma accademica che insidia tante opere di coetanei e infuse nelle sue figure quel carattere e quel sapore per cui conservarono una vitalità che le fa singolari. Ma non fu soltanto un fedele amante della natura: ebbe un innato senso armonioso che gli fa comporre la scena con sapiente equilibrio e con fine senso decorativo.

* * *

Purtroppo non è giunto a Firenze quello che sembra il suo capolavoro: *Le figlie di Lot* del Museo del Prado, due nudi meravigliosamente sfumanti nell'ombra, che ricordano in modo sconcertante certi nudi dell'Henner; ma vi è *L'Ila e le Ninfe,* che riassume tutta la sua arte.

Questa grande tela, fino a ieri quasi inosservata, per quanto appartenente alla Galleria dell'Accademia fiorentina, non riprodotta in nessuna delle tante storie dell'arte, è uno dei quadri più felici della

pittura mitologica italiana, e uno di queli che più meritavano di divenir da secoli popolari quanto, e a ben maggior diritto di altri famosissimi. La scena che Teocrito illustrò nel suo idillio, del bel giovinetto compagno di Ercole, rapito dalle ninfe dello stagno ove si era recato ad attinger acqua, è stata evocata dal Furini con un senso romantico di poesia leggendaria che non è del primo venuto. Sulle oscure macchie di boschi, dietro cui si apre un cielo azzurrastro, quasi crepuscolare, corso da grandi nuvole di tempesta, balzano in un vivo raggio di luce radente i dorati corpi delle ninfe che si avviticchiano al bel giovinetto, dalla veste di velluto scarlatto e dal cappello piumato, e lo travolgono nelle acque. Nessuna ricerca di carattere archeologico, nessun peso di schemi classici statuari: i bei corpi flessuosi delle naiadi protesi e contorti in uno spasimo di desiderio voluttuoso non hanno altra forma che quella di una bella realtà, altro ritmo che quello di un vero intelligentemente atteggiato, e il gruppo principale è composto con armoniosa fantasia: i movimenti dei due nudi principali sono nuovi, arditi e bellissimi: la violenza del desiderio vi è espressa in modo intenso, impuro fin che si vuole, ma niente affatto gracile, snervato e ammalato: anzi con un naturalismo efficacissimo: un mito greco non si evoca con decenza cristiana.

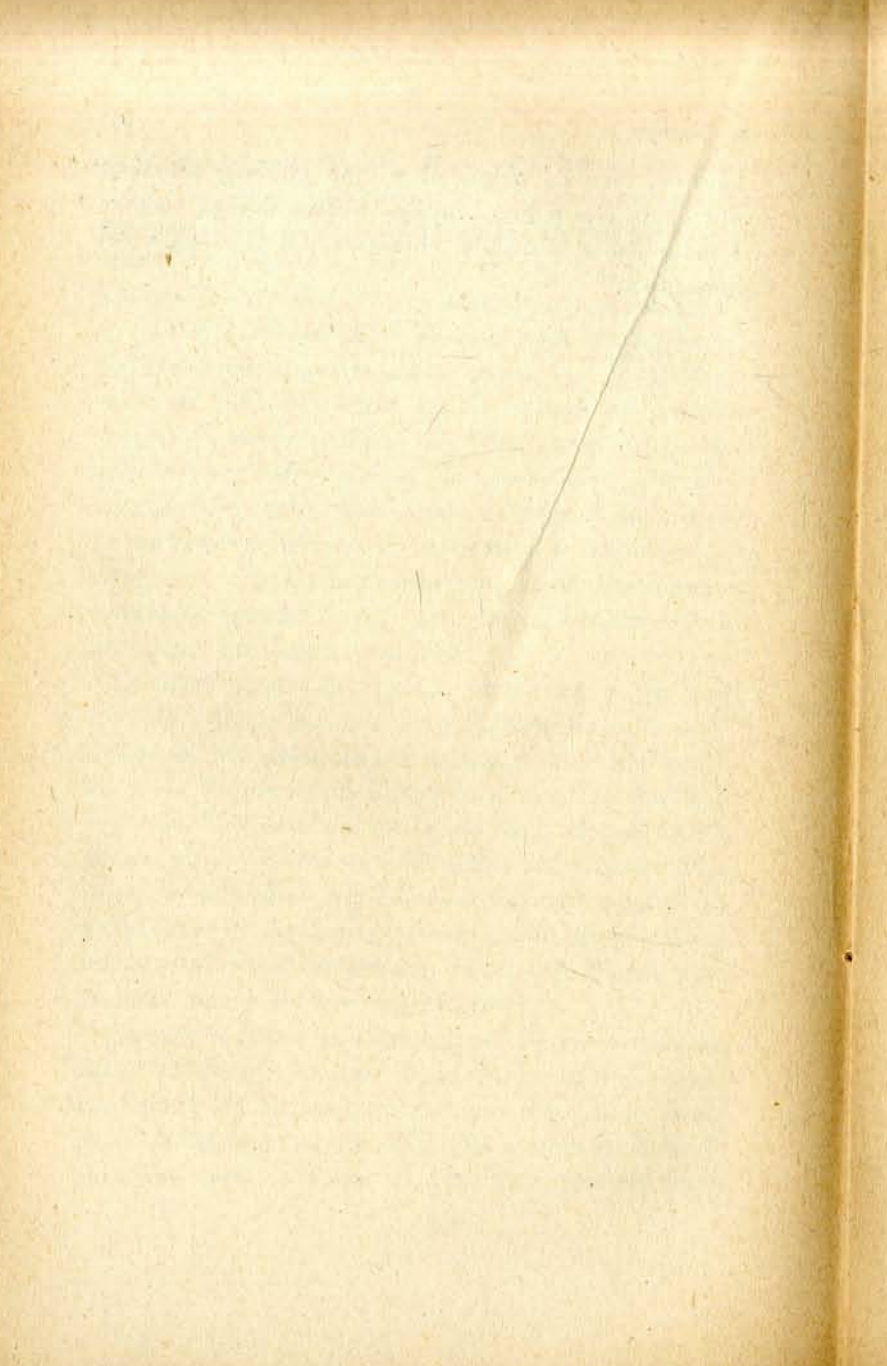
Non minore è la novità e la bellezza della tecnica: nessuno dopo il Correggio aveva saputo modellare in modo così pastoso e fuso la carnosità femminile e

sfumarne i contorni nell'ombra; ma mentre in quel-l'altro sensuale il contrasto fra le carni in luce ed ombra è dolce e mite, nel Furini è più violento e più tragico: si direbbe (e forse è) un Correggio visto attraverso Caravaggio. Nè mi sembra giusta la definizione del Tarchiani di « deliziosi nudi anche se un po' lividi ed eccessivamente ombrati »: livida è la carne in qualche testina, ma nei quadri maggiori è argentina, come nell'*Eva* di Pitti, o dorata come nell'*Ila*, con audaci riflessi di rosso puro nelle ombre; e se le ombre sono assai nere ciò è dovuto al-l'annerimento dei colori, generale nel Seicento pel difetto di imprimitura nelle tele, come giustamente osserva lo Stanghellini: è certo che in origine le ombre erano più leggere ed ariose.

Gli altri quadri del Furini, meno noti e qui raccolti da gallerie private, poco aggiungono alla conoscenza di lui, salvo uno, una figura di *Andromeda*, un nudo illuminato dall'alto da una cruda luce che lo stacca violentemente sul fondo fosco, il quale (per quanto si può giudicare nell'ombra della parete buia in cui è collocato, mentre tanta zavorra è posta in piena luce) è per larghezza di fattura, languore voluttuoso di carni muscolose, fusione di forme nel-l'ombra, una delle sue cose più forti.

Quando si pensa alla rinomanza che per secoli ebbero, ed ancora hanno, quali interpreti della grazia femminile, altri pittori del Seicento, Guido Reni, il Domenichino, il Dolci, e quello sdolcinato dell'Albani che tanto a torto fu detto « il pittore degli

amori », vien da chiedersi se non abbiano usurpato una fama che a ben maggior diritto doveva toccare a colui che si potrebbe chiamare « il Correggio del Seicento ».

(1922)

## IL SEICENTO ITALIANO E LA PITTURA EUROPEA.

Ora che la Mostra di Firenze chiude le porte delle sue cinquanta sale ed i mille quadri che ospitò riprendono il cammino verso le loro sparse sedi, viene da chiedersi qual'è il risultato ideale di questa rassegna di due secoli di pittura italiana, per la valutazione estetica di quel periodo dell'arte nostra nel quadro dell'arte europea.

* * *

La Mostra di Firenze era un magnifico campo di studi: essa ha dimostrato innanzi tutto che la storia pittorica di quei due secoli è ancora da scrivere; opportunità di rivedere i valori critici tradizionali intorno alle individualità maggiori e famose in confronto di altre rimaste fino a ieri nell'ombra o imperfettamente conosciute; necessità di fare intorno agli autori maggiori e minori di quei due secoli quelle indagini di archivio che finora si erano rivol-

te piuttosto ai primitivi ed ai cinquecentisti, senza di che le attribuzioni rischiano di rimanere campate in aria e sottomesse al gusto individuale, cosicchè uno stesso quadro può essere accollato da intenditori egualmente valorosi a tre o quattro autori differenti; bisogno di delimitare con un paziente lavoro di raffronti la personalità rispettiva degli artisti, in base non solo alle caratteristiche estetiche, ma alle risultanze biografiche. È da credere che i cultori della storia dell'arte avranno tratto tutto il profitto possibile dai copiosissimi materiali messi per la prima volta in un agevole ordinamento dinanzi a' loro occhi.

Questi problemi che interessano la storia dell'arte sono naturalmente da lasciare agli studiosi ed alle riviste che più specialmente si occupano dell'argomento: è necessario risolverli non solo per ristabilire la verità storica e per dare ad ognuno il fatto suo, ma anche per definire il gioco delle influenze operanti, per spiegare il fiorire di certe personalità, il signoreggiare o lo spegnersi di una tendenza: hanno un'importanza assai minore per la valutazione estetica complessiva di un'età e delle sue tempre più rappresentative. C'erano alla Mostra fiorentina molte figure di artisti messe per la prima volta in piena luce la cui opera ha un'importanza più relativa che assoluta: tale, per esempio, quelle di un Francesco Maffei e di un Sebastiano Ricci, necessarie a conoscersi per spiegare la formazione di un Piazzetta e

di un Tiepolo, più che non raccomandate all'immortalità da una genialità soverchiante.

Talora l'attrattiva era data da una nota originale precorrente decenni e secoli nel ritrovamento di qualche originale freschezza di visione o di fattura; tale, per esempio, quella marina del Guardi che pare un Whistler, o quell'autoritratto del Bernini che con la sua ariosa chiarezza cruda, i suoi toni da affresco e la modellatura sintetica a larghe chiazze piatte sembrava dipinto da Corot giovane o da un cézanniano (ma che sapesse disegnare), o quei *Lavandai* del quasi ignoto Ceruti, così chiari di colore e crudamente segnati da parere usciti dal cerchio di Manet: frutti sporadici, interessantissimi, ma rimasti senza seguito.

Per i maggiori si trattava spesso di una conoscenza più ampia e precisa, più che di una rivelazione di genialità insospettata; tale il caso dello Strozzi, del Feti, del Crespi bolognese, del Piazzetta. Talora questa conoscenza più ampia e precisa non concludeva ad un accrescimento di valore geniale. Così, per fare un esempio, non credo che il Prete genovese abbia assunto una personalità maggiore di quella che ci era finora apparsa attraverso quei pochi quadri famosi ospitati da tempo nelle Gallerie di Genova, di Milano e di Torino: ci è apparso più vario, ma anche più disuguale e squilibrato; magnifica tempra di pittore nato, non sempre sorretta dal gusto e dall'intendimento; forza di chiaroscuro, ricchezza di colore, ma volgarità di modelli e pesantezza di fat-

tura. Accanto alla deliziosa finezza di colore del *Golia* della raccolta Brass, la delusione di quella *Madonna della pappa* che nella lirica apologia di un biografo recente è detta una pittura « prodigiosa » per « rubea beltà », ma a cui in verità sembra che abbiano schiacciato un pomodoro sul viso. Lo stesso si potrebbe dire del Feti, dinanzi al cui lunettone della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, dubito che il Rubens sarebbe rimasto, come ho letto, « sbalordito »: entusiasmi spiegabili negli animosi che cercarono e cercano di rivendicare dall'oblio o da un ingiusto giudizio un'età di feconda creazione pittorica, ma entusiasmi a cui non può sempre partecipare chi cerchi di valutare, senza preconcetti di secoli, di razza e di nazioni, il valore di un'opera d'arte.

* * *

Forse in questa ricchissima Mostra la rivelazione maggiore, dopo quella del Caravaggio, che non era veramente che una « messa in luce », ma il cui risultato fu formidabile di evidenza, non fu quella dei veneziani o dei genovesi, dei bolognesi o dei lombardi: fu la rivelazione dei meridionali, e meno per l'opera del delicato e raffinato Cavallino che non per quella del Battistello, di Massimo Stanzione, di Mattia Preti, di Pietro Novelli. Quell'influenza del Caravaggio, che nella Mostra apparve forse minore di quanto si riteneva comunemente, è grande veramen-

te solo nei meridionali, e forse essi soli ne intesero tutta la tragica virilità, quasi per una segreta affinità di spirito. Le altre scuole italiane del tempo non hanno nulla che possa per energia tragica esser comparato col mirabile nudo di Sant'Onofrio del Battistello, con la nobiltà colossale della *Pietà* dello Stanzione, con la *Giuditta* del Preti, col *Santo* del Monrealese. E quando si pensi che tutti costoro furono, dal più al meno, influenzati dal Ribera, e nessuno lo supera, vien da chiedersi se questo spagnuolo fatto italiano (del quale è vezzo oggi parlare con qualche noncuranza forse non per altro che perchè è colui che ebbe finora maggior fama) non sia per avventura il più grande fra gli eredi del Caravaggio; nè pare che fosse poi così cieca la critica dei secoli scorsi che fra tutti lo scelse a rappresentare quella scuola. E che sia di una classe, come oggi si dice, superiore basta a dimostrarlo quel ritratto della figliuola nelle sembianze di Santa Maria Egiziaca, che qui ricomparve dopo essersi fatto ammirare alla Mostra del ritratto di dieci anni innanzi. Qual Strozzi, qual Feti, qual Crespi ha dipinto un viso di donna con così franco possesso della forma, con così originale armonia di colore, con tanta economia di mezzi?

***

Perchè in queste rivendicazioni storiche sta nascosta un'insidia: ed è che l'entusiasmo spiegabile, per gli oscuri ed i dimenticati che ritornano in luce,

per i maggiori che appaiono più varii e completi,
faccia smarrire il senso dei rapporti, a danno delle
fame già stabilite dai secoli. La Mostra fiorentina
ha gettato una gran luce sopra un periodo attraen-
tissimo della nostra storia artistica, ha rivelato in co-
pia bellissime tempre pittoriche degne di profondo
studio, ha agitato innumerevoli problemi; ma ha
messo in luce una sola genialità superiore: Caravag-
gio: a confronto di coloro che lo attorniavano egli
apparve un gigante. Se infiniti sono i meriti della
Mostra nei riguardi della storia dell'arte conside-
rata come disciplina sistematica che non può dimen-
ticare alcuna manifestazione artistica anche se im-
perfetta e minore, per la storia della genialità supe-
riore (che ne è come l'essenza estetica) il suo titolo
d'onore è forse questo: di aver dimostrato che il Ca-
ravaggio era più grande di quanto l'imperfetta vi-
sione delle sue opere capitali permettesse di pensare.
Lo si onorava più come precursore ed iniziatore di
una nuova maniera che come realizzatore di opere
di compiuta bellezza. Penso che d'ora innanzi si
darà minore importanza alla sua influenza irradian-
te (la quale fu forse maggiore e più duratura fra
gli stranieri che non fra gli italiani) e si renderà
maggior onore alla sua opera in sè, come perfetta-
mente armonica e potentemente espressiva. Egli è
veramente uno di quei pochi artisti che in un som-
mario della storia dell'arte hanno da essere assunti
come figure rappresentative dello svolgimento del-
l'arte.

* * *

Perchè a più d'uno dei visitatori della Mostra fiorentina sarà sorta in mente una domanda: era veramente, come si dice, ingiusta verso quei due secoli di arte italiana, la storia generale dell'arte europea, quale è stata sopratutto scritta dagli stranieri?

Ecco: le storie nazionali dell'arte possono e debbono tener conto di tutti: anche delle figure di secondo, di terzo e di infimo ordine: degli amici degli « amici di Sandro », nonchè di quelli della sua serva: nulla è inutile, nemmeno i « piccapietre », i « fallimmagini » e i « pittorucci », che ne stipano le pagine: non per altro questi cataloghi diligenti, talora, con la bellezza non hanno quasi più che fare: chè anzi sembrano, in certi capitoli, ospizi di deficenti. Una storia generale dell'arte, qual'è quella europea, non ha di questi obblighi melanconici: può e deve scegliere le opere geniali e gli autori veramente rappresentativi: può lasciar da parte gli imitatori, i copisti, le mezze figure, che formano la delizia dei fabbricanti di monografie e dei collezionisti di quadri, pei quali la bellezza è una qualità non necessaria ed anzi talora importuna.

* * *

La storia dell'arte europea non ha mai ignorato il Seicento ed il Settecento italiani: li conosceva meno

compiutamente dei secoli anteriori, precisamente come accadeva a noi; cioè non per partito preso, ma per negligenza nostra; molti degli studi iniziati in questi ultimi decenni su parecchi di questi pittori obliati o meno noti sono precisamente opera di stranieri, per lo più tedeschi; il bizzarro Magnasco non è forse stato messo alla moda in Germania?

Non si può dire che si facesse la congiura del silenzio su queste nostre glorie, neglette nella loro stessa patria. La storia dell'arte europea non ha mai ignorato nè un Caravaggio, nè un Ribera, nè un Reni, nè un Guercino, nè un Crespi, non più che un Canaletto, un Guardi, un Longhi, un Tiepolo; ci fu un tempo, anzi, in cui delirò di entusiasmo pei bolognesi e romani; se conferì alla pittura italiana di questi due secoli minore importanza di quanto ne attribuisse nei secoli precedenti fu per la semplicissima ragione che, mentre a tutto il cinquecento la pittura italiana era per copia e per genialità strabocchevolmente superiore a quella straniera, col seicento erano sorte a settentrione delle Alpi alcune individualità pittoriche così originali e potenti da spostare i poli dell'arte e da determinare indirizzi e scuole più importanti delle nostre. Non si possono chiudere gli occhi e ignorare che erano sorti Rubens, Velasquez, Rembrandt e Van Dyck, quattro delle più grandi genialità che la pittura moderna abbia visto; non si può dimenticare che in Olanda era nato in quegli anni il paesaggio moderno.

* * *

Uscendo dalle sale della Mostra fiorentina qualche spirito sereno avrà chiesto a se stesso se da quella rivelazione di pitture ignorate o mal note, l'opera di quei quattro maestri d'oltr'Alpe e delle loro scuole dovesse subire una revisione di valori, e credo che non avrà potuto rispondere se non che non c'era niente da rivedere. Quei quattro colossi sono rimasti quali stavano fino a ieri sul piedestallo della loro fama. Per altezza geniale, per originalità di visione, per maestria di tecnica il solo Caravaggio ha il diritto di esser posto loro a fianco. Non c'era che da varcare una soglia ed entrare nelle sale attigue di Palazzo Pitti e dare un'occhiata al ritratto del cardinale Bentivoglio di Van Dyck: il senso di un'armonia superiore lampeggiava agli occhi con la chiarezza di una luce meridiana; non c'era che da passare dalla sala di Pitti alla Galleria degli Uffizi e rivedere la grande tela del Rubens, dell'ingresso di Enrico IV a Parigi, per avere il senso di una genialità soverchiante. Provenga pure da Tintoretto, quel gruppo delle donne accosciate nell'angolo non è meno, per l'armonia della visione cromatica e per l'audacia della fattura, un brano di pittura che il nostro seicento, escluso Caravaggio, non ci ha dato.

Ed è con un senso di dolore che lo si riconosce. Cento tempre pittoriche ricche di doni nativi, una fecondità meravigliosa, uno sforzo magnifico: la sor-

te non ha voluto che sorgessero fra noi quelle rare energie superiori capaci di attingere la sfera più alta dell'arte.

In quella ricchezza di forme si avverte una certa stanchezza spirituale e sentimentale, una mancanza di sensi ingenui e profondi, come di chi ha la sensibilità stanca dall'uso e dall'abuso della rettorica: v'è più eloquenza, eleganza, sfarzo, ricerca di effetti pittorici, gusto sensuale del colore, virtuosità, che non commozione sincera e persuasione intima: i nostri occhi ne sono attratti e spesso dilettati ma il nostro sentimento è raramente tocco. Forse soltanto una natura violenta e selvaggia come quella del Caravaggio poteva ritrovare in sè la freschezza di impressione capace di creare una forza espressiva degna di star a pari per altezza d'arte all'esuberante vitalità primitiva di un Rubens, all'immediata limpidezza di visione armoniosa di un Velasquez, alla aristocratica penetrazione psicologica di un Van Dyck, alla profondità fantastica di un Rembrandt.

***

Vennero, questi grandi, a imparare da noi? Senza dubbio, ma mentre imparavano dai nostri antichi insegnavano qualche cosa agli italiani del tempo, e nota e palese è l'influenza che il Rubens, il Van Dyck e il Velasquez ebbero nel loro passaggio in Italia: segno che recavano nell'arte qualche cosa di nuo-

vo e di proprio. Certo rincresce che lo spirito pagano dell'antichità sia stato compreso meglio da un fiammingo che dagli italiani: ma chiunque paragoni il meraviglioso *Sileno ebbro* di Monaco alla *Caccia di Diana* del Domenichino, elegante ma manierata e povera di colore, o a quel bassorilievo verdognolo davidiano che è l'*Atalanta ed Ippomene* del Reni, scorge la differenza fra la potente e vitale comprensione naturalistica del mito antico e la fredda composizione scolastica.

* * *

Sì, se gli storici stranieri dettero nel Seicento più importanza alle scuole fiamminghe, spagnuola, olandese, che all'italiana, non si può dire che avessero torto. Nè la Mostra fiorentina potrà, salvo che pel Caravaggio, mutar le cose. Non le muterà pel Seicento e non le muterà pel Settecento. Non si può disconoscere, per esempio, che il « genere » delle parabole del Feti, attraenti come novità di indirizzo, diventa, così povere di colore e mollicce di pittura quali sono, piccola cosa di fronte a ciò che nello stesso campo farà pochi anni di poi la profonda poesia di un Rembrandt, e le scenette di interno del Feti e del Crespi coi loro nuovi effetti di luce non sono che incunaboli di fronte alla prodigiosa rappresentazione che della luce interna darà un Vermeer. Così nel Settecento. V'erano, per fare un caso, a Firenze quei

due quadri del Museo Correr: *Il parlatorio delle monache* e *Il ridotto,* che taluno vuole del Guardi, altri del Longhi ed altri di un ignoto: squisite cose; ma non si può dimenticare che la Francia ebbe in quel secolo artisti come Watteau, Chardin e Fragonard, che per opere non meno squisite pittoricamente e più tipicamente rappresentative dello spirito del tempo, divennero meritamente famosi. E del resto possiamo inveire contro gli storici stranieri per qualche eccesso di simpatia per le loro scuole, per qualche negligenza o reticenza a danno dell'arte nostra? Bisognerebbe essere immuni da quegli errori. E invece non è accaduto di veder tacitamente scomparso in qualche rassegna della Mostra fiorentina, quel Yan Lys, che fu forse, dopo Caravaggio, una delle rivelazioni maggiori? Quell'oldemburghese divenuto veneziano, originalissimo ingegno, Tiepolo aventi lettera, di cui un critico, che pure è un buon italiano, disse che l'opera aveva l'aspetto di un « miracolo »?

(1922)

## IL PIATTO DEL GIORNO.

La signorina intellettuale entrò nelle sale della Mostra di Belle Arti, deserte nella calura del pomeriggio estivo, e gettò attorno un avido sguardo di ricognizione sulle pareti dalle quali pendevano, disposti con cura sapiente, i frutti più recenti della genialità artistica locale.

Girò attorno lo sguardo, e ristette pensosa come assorta in un problema; guardò di nuovo, e poi si volse con qualche meraviglia alla sua guida.

— Quanta frutta! — disse. — È strano. Quante nature morte! Non ne ho mai viste tante. E si somigliano tutte. Che cosa significa? È un caso? O è un concorso per la decorazione di una sala da pranzo? L'interrogato sorrise, guardò a sua volta le pareti onuste della loro fantastica ricchezza frugale, e rispose con semplicità:

— È la sala dei giovani. Sono le nuovissime tendenze dell'arte.

La signorina tolse lo sguardo dal compagno e lo riportò su i quadri. Vide nelle lucide cornici nere, o in quelle scintillanti di oro, un bricco candido e

tre aranci, tre aranci e una brocca, un vaso da fiori e tre limoni, tre mele e una caffettiera. Tutte le frutte ed i recipienti erano chiusi in un contorno nero, come fatto col dito intinto nel calamaio. I vasi, le bottiglie, le brocche erano leggermente sbilenchi ed inclinati da un lato. Qualcheduno aveva aggiunto un coltello, un piatto o una tovaglia spiegazzata, con gli spigoli duri come se di carta o di legno. Talora la natura dell'oggetto era incerta. Vi erano cose circolari che potevano essere indifferentemente mele, uova o palle da bigliardo. Un pittore aveva semplificato ingegnosamente la rappresentazione tracciando sei ovali: tre li aveva colorati in giallo, e potevano sembrar limoni, tre in bianco e potevano parere uova (o rape?). Tutti i colori erano vivacissimi e le tinte unite, piatte, senza modellatura, come pannelli dipinti da un verniciatore di carrozze.

La signorina guardò il compagno con aria interrogativa.

— Non dubito che siano le tendenze nuovissime — disse — ma perchè tante « nature morte? » Non c'è nulla di più interessante nella natura? Confesso che la frutta dipinta mi commuove mediocremente. Una volta, mi pare, non la si dipingeva che per eccezione, ma qui è la regola. Si direbbe l'arte di una colonia di vegetariani...

Il compagno sorrise.

— È il piatto del giorno — disse. — Anche la cucina pittorica ha la sua moda ed i suoi manuali.

« Il re dei cuochi » pittorici è oggi, com'è naturale, un francese; è un pittore francese vissuto oscuro nella sua patria e morto dieci anni addietro. Un battagliero scrittore, solito a demolire le fame costituite e ad esaltare le contrastate, ne scoprì un giorno in casa di un amico, un quadro, collocato per oltraggio nel luogo più intimo della casa, e lo proclamò un capolavoro. L'opera di alcuni fedeli e di un negoziante di quadri fece il resto: in pochi mesi l'oscuro artista divenne per i circoli di avanguardia un genio incompreso, uno dei massimi geni della pittura ed il profeta inconcusso dell'arte dell'avvenire. C'è più d'uno che ne dubita, ma non è ascoltato: la gioventù pittorica lo venera, più spesso senza conoscerlo, come un Dio. In realtà era un uomo semplice e sincero, che lottava dolorosamente contro le difficoltà della tecnica, che venerava Paolo Veronese ed esclamava: « ah! poter *realizzare* come i veneziani! ». Attraverso quelle difficoltà tecniche la sua realizzazione ebbe un aspetto che non ricorda in nulla nè Paolo Veronese nè i veneziani in genere; perciò parve ai suoi zelatori formidabilmente nuova. Ora lei deve sapere che se quel genio dipinse paesaggi, ritratti e, purtroppo, nudi femminili, dipinse più spesso nature morte, press'a poco di questo genere. Il tema e lo stile si fusero in un simbolo inscindibile: perciò ogni giovane che inizi oggi con chiara coscienza dei veri principi dell'arte la sua carriera pittorica dipinge per prima cosa una natura morta, e, come vede, la dipinge così.

La signorina guardò ancora una volta le immagini problematiche.

— Ma, sono belle? — domandò con qualche incredulità.

— Secondo i gusti. Dipende dal punto di vista. Lei che ne dice?

— Se debbo dire la mia impressione, mi sembrano orribili. Mi paiono una caricatura, e mal riuscita. Non rassomigliano che vagamente a ciò che vogliono rappresentare. Quelle arancie sembrano di legno dipinto, e quelle tovaglie, di cartone.

— Ed è questo appunto il loro pregio. L'arte moderna sfugge la banale riproduzione della realtà: essa dà delle cose l'immagine sintetica: il sintetismo è la chiave di volta della pittura moderna. Togliere alle cose naturali il loro aspetto naturale è la più preziosa conquista dell'estetica odierna.

La signorina scoppiò in una risatina trillante. — Lei vuol farsi gioco di me — disse. — Abusa della mia deferenza e della mia fiducia nella sua competenza. O mi dice allora perchè gli olandesi hanno dipinto tante nature morte così fedeli al vero da darne l'illusione?

— Lo so. Chardin con un piatto di pere ha fatto capolavori di verità e di bellezza pittorica; ma che vuole? I moderni pensano diversamente.

La visitatrice incredula tornò con lo sguardo alla parete e scoppiò in un'altra risata: — Guardi quelle mele — disse — no son troppo buffe. Ma a dipingere così son buona anch'io. Quando prendevo

lezioni di pittura ho dipinto fiori e frutta proprio come queste. Ho smesso perchè mi sembravano orribili, ed ho concluso che non avevo alcuna vocazione per l'arte. Le ho cacciate in soffitta.

— Ha avuto torto. Era inconsciamente sulla via della bellezza pura. Chissà quali capolavori dormono ignorati nelle sue soffitte...

Al pensiero d'aver misconosciuto il proprio genio pittorico la signorina fu per abbandonarsi ad una ilarità profonda, ma si contenne poichè vide entrare nella sala un visitatore che al viso ispirato sembrava rivelare un artista.

— Senta — disse sedendosi sul divano accanto al suo Mentore ed abbassando la voce. — Dica la verità: una pittura così la può fare chiunque.

— Senza dubbio, e, per abbondanza, ne ho fatto spesso la prova. Ho fatto dipingere ragazzi, signore, persone che non avevano mai studiato pittura, che non sapevano disegnare, che non avevano alcuna vocazione naturale, nè alcun interesse od amore per l'arte, e ne ho ottenuto saggi identici a questi.

— Ma è un assurdo. Tutti son dunque artisti? E l'arte è una cosa così facile?

— No, e qui sta la differenza. Qualunque profano è capace di dipingere a questo modo, ma il profano, l'ignorante, l'inetto arretra dinanzi a questi risultati: confronta la disgraziata immagine uscita dalle sue mani con la realtà e si vergogna della sua inettitudine, come puerile e mostruosa. I veri artisti invece sono coloro che non solo non se ne vergogna-

no, ma l'accettano; che non solo l'accettano, ma la ricercano e la difendono proclamandola la vera forma dell'arte...

La signorina sorvegliò il visitatore sospetto, e poichè lo vide allontanarsi rise liberamente. — Da lei non m'aspettavo meno — disse. — Come paradosso è ingegnoso.

— Ahimè! — rispose l'uomo saputo — a lei pare un paradosso, ma io temo sia una semplice verità...

— Ma se è una verità — riprese con qualche irritazione l'interlocutrice — perchè nessuno la dice? Come è possibile accettare un'aberrazione simile? Che cosa ne dicono gli altri artisti, e i maestri, e la critica?

L'iniziatore ascoltò tranquillo l'invettiva.

— Gli altri artisti, i maestri, la critica... — rispose. — Oh, certo, più d'uno crolla la testa, ma con prudenza. Non è piacevole incorrere nella taccia di involuzione senile, di fossilizzazione mentale, di incomprensione accademica... I maestri? Quelli rispettati dai giovani sono obbligati a dar loro ragione, senza di che sarebbero rapidamente detronizzati. Ce n'è più d'uno che, accettando e difendendo qualunque stravaganza giovanile, conserva a se stesso un prestigio a cui non potrebbe più aspirare con le proprie opere... La critica? La critica è fatta dai giovani, per lo più da letterati ed inclina alle tendenze che sembrano più aristocratiche. Quando una tendenza artistica è involtolata in parole difficili, in ragionamenti alquanto oscuri, quando, come oggi,

si drappeggia in una estetica filosofica che incute reverenza in coloro che non ne posseggono le chiavi, il semplice buonsenso non osa più far sentire la propria voce. E poi vi sono nell'arte malattie epidemiche contro le quali è difficile conservare l'immunità, sopratutto quando si tratta di un indirizzo che sotto il pretesto di alte verità estetiche spiana in un modo meravigliosamente semplice la terribile via della rappresentazione artistica. Nove decimi delle nuove formule artistiche non sono che mezzi, consci od inconsci, di nascondere una deficenza e di girare una difficoltà individuale, altrimenti insormontabile. C'è una strada maestra dell'arte, ma è terribilmente soleggiata; si capisce che i deboli di nervi preferiscano i viottoli ombrosi. Se tutti i giovani che si volgono alla pittura si mettessero di fronte all'*Innocenzo* X o alla *Venere* di Velasquez e dicessero a sè: bisogna andare più oltre, è probabile che non uno su mille reggerebbe allo spasimo dell'impresa; ma imitare di seconda o di terza mano una natura morta di Cézanne è uno spasso che qualunque ragazzo delle scuole tecniche bocciato in matematica può permettersi con buona e facile riuscita. Lei ha cacciato in soffitta le sue ingenue deficenze perchè le sapeva involontarie e perchè era troppo onesta per difenderne la puerile inconsistenza; ma se fosse stata meno onesta e sincera, se avesse affermato altamente che quella era la sua legittima visione, se avesse avuto a lato qualche critico pronto a tesserne con ricercata terminologia la legittimità estetica, le sue ope-

re potrebbero pendere onorevolmente da queste pareti, nonchè da altre più illustri. Persuadere il pubblico è cosa assai facile; il difficile è persuadere noi stessi: lei non ci sarebbe riuscita per organica incapacità di temperamento; io nemmeno; ma bisogna credere che ci siano numerose nature felici per cui la cosa è possibile ed agevole...

(1919)

## CANOVA E IL CENTENARIO.

Si riparla di Antonio Canova. La causa esterna ne è naturalmente il centenario della morte, occorso in questi giorni; ma a sentire i più autorevoli fra i commemoratori non si tratta di una delle consuete rievocazioni doverose verso gli illustri. Il centenario di Canova risponderebbe ad una organica rinascita della sua gloria, alquanto impallidita nell'ultimo mezzo secolo: l'arte del Canova riparlerebbe veramente con inattesa efficacia agli occhi moderni cosicchè i giovani si rivolgerebbero di nuovo a lui come ad un maestro.

Sarà, poi che lo assicurano, sebbene io non ne abbia visto ancora le tracce nella giovine plastica italiana. Forse è più che altro un augurio: da molte parti si parla infatti di un nuovo classicismo come unica via di salute per l'arte italiana. E come per la pittura il nume tutelare è, o dovrebbe essere, Raffaello, per la plastica è, o dovrebbe essere, Canova.

* * *

Comunque, si riparla del Canova, e se ne riparla con la tendenza di reagire al giudizio che era prevalso nella critica nella seconda metà dell'Ottocento. All'entusiasmo dei contemporanei, che ne avevano fatto une genio divino, un dio disceso in terra a miracol mostrare, la generazione successiva aveva sostituito un'ammirazione assai tepida. Nessuno poneva in discussione la straordinaria tempra nativa del plastico, ma nella determinazione stilistica delle sue creazioni si vedeva un non lieto risultato di quel fanatico fervore di riesumazione greco-romana che su la fine del Settecento aveva invaso tutti i campi del pensiero e dell'azione, la politica e l'arte, la pittura e la scoltura, l'architettura e l'arte decorativa, sommergendo tutte le tradizioni nazionali dei popoli germanici e neolatini. Pareva, per fare un esempio solo, che fosse occorso a lui ciò che era avvenuto negli stessi anni ad un artista di non minori attitudini native: al David, e che il gelo dell'imitazione classica avesse compresso e sviato in formole accademiche il calore del sentimento vivo.

Contro questa valutazione critica oramai pacifica si tenta oggi da molti scrittori d'arte italiani una reazione calorosa. Canova non sarebbe più una vittima del classicismo, ma anzi un fiore; non sarebbe il caposcuola da cui nacque l'accademismo plastico

che imperversò per decennî, ma un artista isolato, a cui è ingiusto far risalire la noia gelida e l'affettazione insopportabile dei seguaci e degli imitatori.

* * *

Si era sempre creduto che il classicismo del Canova fosse una delle tante manifestazioni artistiche idealmente connesse alla grande predicazione estetica del Winckelmann, il restauratore degli studi archeologici, l'araldo delle arti e della gloria del mondo greco-romano, del Winckelmann che era vissuto dieci anni a Roma, dal 1756 al 1766, studiandone e pubblicandone i monumenti, bibliotecario della Vaticana, conservatore della Galleria Albani, prefetto delle antichità romane; e qualcheduno lo crede ancora: «le teorie del Winckelmann avevano trovato l'artista che le traducesse in atto», dice un critico parlando delle prime opere fatte dal Canova a Roma. Ma in questo rinato fervore di nazionalismo critico ad altri sembra pesare che un genio latino possa dover qualche cosa ad un archeologo tedesco; e un altro critico scrive che in quelle opere classicheggianti egli si era incontrato «certo insospettatamente col pensiero del Winckelmann», e si cita la testimonianza dello Stendhal per dimostrare che il Canova era insofferente o noncurante di teorie estetiche, perchè una sera in cui in casa Tambroni si discuteva se fosse utile agli scultori imitare i gesti degli attori celebri, il Canova non si lasciò

indurre a metter bocca nella discussinoe. È una prova assai tenue: non si fa della analisi critica con degli aneddoti. Tutti sanno che gli artisti incolti — e il Canova allora era tale — in società evitano di parlare, ma ascoltano e fanno tesoro di ciò che odono. Quando il Canova giunse a Roma le idee del Winckelmann, del Mengs, del Milizia erano nell'aria che si respirava, nonchè nei discorsi di tutti gli amatori d'arte, e se il Canova non lesse, com'è probabile, le opere del tedesco, non per questo potè sfuggire alla loro influenza, chè certo non le ignorava quel pittore Hamilton, fanatico degli antichi, che fu uno dei consiglieri del Canova nei primi passi.

* * *

Ma per altri, Canova non aveva alcun bisogno di iniziazione classica, nè di Lessing, nè di Winckelmann, nè di Mengs, nè d'altri. Anzi pare che non avesse nemmeno bisogno degli esempi antichi: nei marmi antichi non avrebbe indagato che i segreti della tecnica per rendere la carne; e a lui sarebbe bastata per modello la carne viva. E si cita una frase della sua famosa lettera londinese sui marmi del Partenone che lord Elgin in quei giorni stava trattando per vendere al Museo Britannico: « Le opere, « dunque, di Fidia, sono la vera carne, cioè « la bella natura: carne è il « Mercurio » senza « braccia di Belvedere; carne il « Torso »; carne il

« Gladiatore combattente »; carne le tante copie del
« Satiro » di Prassitele; carne il « Cupido »; carne
« la « Venere »; ed una « Venere » poi di questo Mu-
« seo è carne vera del tutto...; così due « Satiri »...
« chè tutti hanno le buone forme e la carnosità,
« perchè sempre gli uomini sono stati composti di
« carne flessibile e non di bronzo ». E se ne conclu-
de che non gli antichi gli erano modello, ma il vero,
il vero scelto, cadenzato, ordinato in uno stile, come
dev'essere.

Ora, se così fosse veramente, il Canova sarebbe
davvero uno dei più grandi genî della scoltura; ma
disgraziatamente non è. Sicuro, amava e studiava il
vero, ma lo stile delle sue opere non è nato da questa
osservazione, come avvenne pei greci: è uno stile
bello e fatto che egli prese ad imprestito dall'anti-
chità; è lo stile, non greco, ma greco-romano stu-
diato nei monumenti allora noti, che erano per la
massima parte copie romane degli originali greci.
Non occorre essere critici d'arte per saperlo, e nes-
suno ne ha mai dubitato, perchè negarlo sarebbe ne-
gare la luce del sole. In due o tre opere in cui l'ar-
gomento cristiano lo avvertiva del disagio di ado-
perare forme classiche, si ispirò in certo modo a
maestri del Rinascimento, ma nella quasi totalità
della sua opera è lo stile greco-romano che regna o
incombe incontrastato. Non c'è quasi statua di Ca-
nova in cui non si possa trovare nei musei vaticani
il modello ispiratore. Non è mai copia o plagio per-
chè non era nè un copista nè un plagiario, come stol-

tamente lo accusarono i nemici, ma derivazione è sempre. Ne era così impregnato che non se ne accorgeva più e talvolta in buona fede negava la filiazione, come gli avvenne per la statua di « Madame Mère », che negava rassomigliasse all'Agrippina del Vaticano, perchè la testa era girata dalla parte opposta e nessuna piega era copiata. Ma chiunque veda l'una non può non pensare subito all'altra come all'antecedente necessario. Nascondeva così poco questa sua derivazione costante dai modelli classici, che era uso esporre nel suo studio, accanto alle sue opere, i calchi di quelle antiche che aveva preso a modello, per invitare i visitatori al confronto e per mostrare con quale acume e quale abilità avesse lottato con essi per emularne la rappresentazione formale.

* * *

Perchè l'opera del Canova non risponde affatto alle idee espresse in quella lettera da Londra. Già; non conviene tacere che il Canova vedeva per la prima volta i marmi del Partenone nel novembre del 1815, a cinquantott'anni, cioè quando era sulla soglia della vecchiezza, aveva compiuto la massima parte della sua opera e caratterizzato in modo definitivo il suo stile. E quegli originali greci furono per lui la rivelazione di un mondo ignorato, come era infatti, e non per lui solo; gli apparvero tali « da sconvolgere tutto il sistema della forma nella grande

arte del tempo ». Con ciò veniva a dare la più dura condanna a tutto ciò che era stato fino a quel giorno, per lui e per altri, il classicismo, veniva a condannare la propria opera, nonchè trovarvi la giustificazione ideale. Bisogna rileggere altre frasi di quella lettera perchè vi si dicono cose preziose.

Scriveva: « Se è vero che queste siano opere di Fidia, o che egli vi abbia posto la mano per ultimarle, esse mostrano chiaramente che i grandi maestri erano veri imitatori della bella natura. Niente avevano di affettato, niente di esagerato, niente di duro, niente di quelle parti che si chiamerebbero di convenzione o geometriche. Concludo, dunque, che tante e tante statue che noi abbiamo con quelle parti esagerate di convenzione, debbono essere copie di quei tanti scultori che copiavano le belle opere greche per ispedirle a Roma ».

* * *

Ho detto che è una lettera preziosa: bisogna infatti raccomandarne la lettura a quei critici e storici dell'arte che al seguito di Benedetto Croce hanno dimostrato che « l'imitazione della natura » non può essere arte, e che anzi è una stoltezza assurda; a quei critici e storici che dicono che l'arte spiritualizza la materia trasformandola nella sua visione. Ecco un altro grande artista, un artista che essi proclamano un genio sovrano dell'arte, mettere a base di essa quell'orrenda bestemmia, e andare in estasi per la

« vera carne » delle statue greche, per una Venere che è « carne vera del tutto ». Siamo lontani come si vede dalla spiritualizzazione della materia.

Ma se Antonio Canova aveva percepito acutamente l'immensa distanza che separava i frammenti del Partenone delle copie romane, sbagliava in riguardo a sè. Egli aggiungeva infatti in quella lettera al Quatremère de Quincy: « Debbo confessarvi, caro amico, che l'aver veduto queste belle cose ha solleticato il mio amor proprio, perchè sempre sono stato del sentimento che i grandi maestri avessero dovuto operare in questo modo e non altrimenti ». La sua pratica non era stata in accordo con la sua teoria, perchè era proprio da quelle copie romane, in cui lo stilismo meccanico della decadenza aveva codificato la superba libertà delle forme elleniche in un pesante, freddo e stereotipo formulario stilistico, che egli aveva desunto la sua maniera. Basta osservare il convenzionalismo dei capelli, dei nasi, delle bocche, la centinatura geometrica del bacino, caratteristica delle copie romane quanto ignota agli originali greci. Basta paragonare per esempio uno di quei frammenti del British Museum, il divino torso della Nike volante, in cui le pieghe sono indicate con rudi incisioni dello scalpello, alla « Danzatrice » del Canova, « che faceva impazzir tutti ». V'è la differenza che corre fra il canto di Francesca di Dante e le « Lettere a Maria » dell'Aleardi. E ben lo sapeva il Canova che le dichiarava « le più belle cose che fossero sulla terra » e che soggiungeva « che per

vederle sarebbe andato da Roma a Londra a piedi nudi », perchè vi era in esse perfetta « la fusione della vita col pensiero » e « più naturalezza che in qualunque opera antica ». No; il Canova negli antichi non cercava soltanto i segreti del mestiere da scalpellino, come si vorrebbe ora. Ma a cinquantotto anni un artista non può cambiare il suo stile. I marmi del Partenone sono un episodio drammatico della sua vita interiore, ma non determinano alcun mutamento essenziale nella sua arte. Troppo oramai si era fatto l'occhio e la mano sullo stilismo scolastico greco-romano. Attratto da quell'armonia di attitudini, da quella estrema fusione di piani, da quella levigatezza, ignota agli originali ed accresciuta in molti casi dalla rilucidatura data dagli scavatori del rinascimento, fu, per emularla, indotto a esagerarla. Perciò aveva l'uso di « brunire le carni di notte, a lume di candela, come quello che rende più visibile i difetti, e addolcire i passaggi fra le varie parti, impastare con la raspa le mezze tinte, levigare l'epidermide », ed anche, persino, dicono, tindeggiarla con la ruota da affilare i ferri. Non si accorse che quella levigatezza, se dava morbidezza alle carni, toglieva loro il carattere vitale. Basta confrontare i ritratti dal vero, di cui son rimasti i gessi, con le immagini definitive in marmo; per esempio il busto di Paolina Borghese con la « Venere » omonima. Il vivace senso del carattere che è nei primi si attenua, si illanguidisce, si sfiaccola nello arrotondamento molle di tutte le fattezze, omaggio allo stilismo greco-ro-

mano; ma poichè il Canova è un veneziano, e non un greco od un romano e la sua virilità è minore, quell'arrotondamento diventa talora affettazione melensa, dolcezza inzuccherata. Tanto è vero che per trovare la vivace genialità all'artista bisogna ricorrere a quelle immagini di vecchi, papa Ganganelli, papa Rezzonico, Pio VI, in cui, lasciando lo stilismo greco-romano, si avvicinò, nello spirito e nella forma, alla pittoresca vitalità degli scultori barocchi.

* * *

Si dice che il Canova, pur guardando alle statue antiche, fece opera originale perchè infuse in quegli schemi plastici l'acuta osservazione del vero, quella « carnosità » che era la sua preoccupazione maggiore. Tale era infatti il suo proposito. Senonchè c'è una piccola difficoltà, ed è questa: che uno stile può sorgere dall'osservazione della carne viva, ma nessun genio può far entrare la carne viva in schemi stilistici preesistenti. Non lo può fare se non cadendo nell'affettazione, se non riuscendo ad uno stile, non organico, ma artifiziato, non spontaneo, ma voluto. E questo fu precisamente il caso del Canova. Nonchè essere « un' opera originale indipendente del tutto dai modelli » come si scrive oggi, ne è invincibilmente signoreggiata.

Dieci anni a dietro, parlando dell'« illusione d'un classico » a proposito di una recente biografia canoviana, io ebbi a scrivere queste parole: « Il Canova

non è un gigante del pensiero e del sentimento, e non è nemmeno un sognatore. Era un raro temperamento di plastico, nato per esprimere, non l'animo, ma la pura sensualità della forma. Per esplicare le sue rare virtù avrebbe dovuto nascere cento anni innanzi. In pieno settecento il suo armonioso senso della grazia avrebbe potuto rivelarsi con vivace franchezza. Nella mitologia decorativa, nelle fantasie leggere di quel tempo la sua sensualità avrebbe potuto dare una fresca fioritura di ingegno. Il suo classicismo lo trasse in un campo in cui sarebbero occorsi, per esprimere veramente « le ansie e le inquietudini e i turbamenti del suo tempo », un formidabile cuore ed una mente veramente gigante, e non era da tanto ».

Vedo con piacere che questo, che parve allora a taluni un paradosso irriverente, diventa oggi moneta spicciola, naturalmente con le cautele dovute ad una glorificazione centenaria.

« Lo svolgersi delle sue forme, dice un critico, è dovuto tutto a un processo intimo non privo di pena, costruito tutto sulla comprensione prima, di carattere essenzialmente decorativo, delle cose secondo concezioni ancora settecentesche, che non riuscirono mai a perdersi nel Canova ». E un altro osserva che se nei suoi primordi « si lascia un po' troppo abbagliare dai modelli classici... ben presto la sua natura di molle veneziano riprende il sopravvento ». E aggiunge: « tutta l'arte di Antonio Canova, dall'inizio del periodo romano fino alla morte, sembra dibat-

tersi in questo contrasto fra l'antico e il moderno, nel quale risiede il segreto del fascino che anche oggi le sue opere esercitano su di noi ».

È un elogio singolare. Parrebbe che un'arte che si dibatte continuamente in un contrasto, sia un'arte che non ha trovato la sua base, la sua ragione ideale, un'arte malferma e oscillante, un'arte necessariamente priva di quell'unità intima da cui solo possono emanare emozioni efficaci, un'arte ibrida. Infatti nessuna delle grandi espressioni artistiche plastiche o pittoresche è ibrida. Nessuno dei grandi artisti che si ispirarono alla antichità classica rivela questo dibattito e questo contrasto.

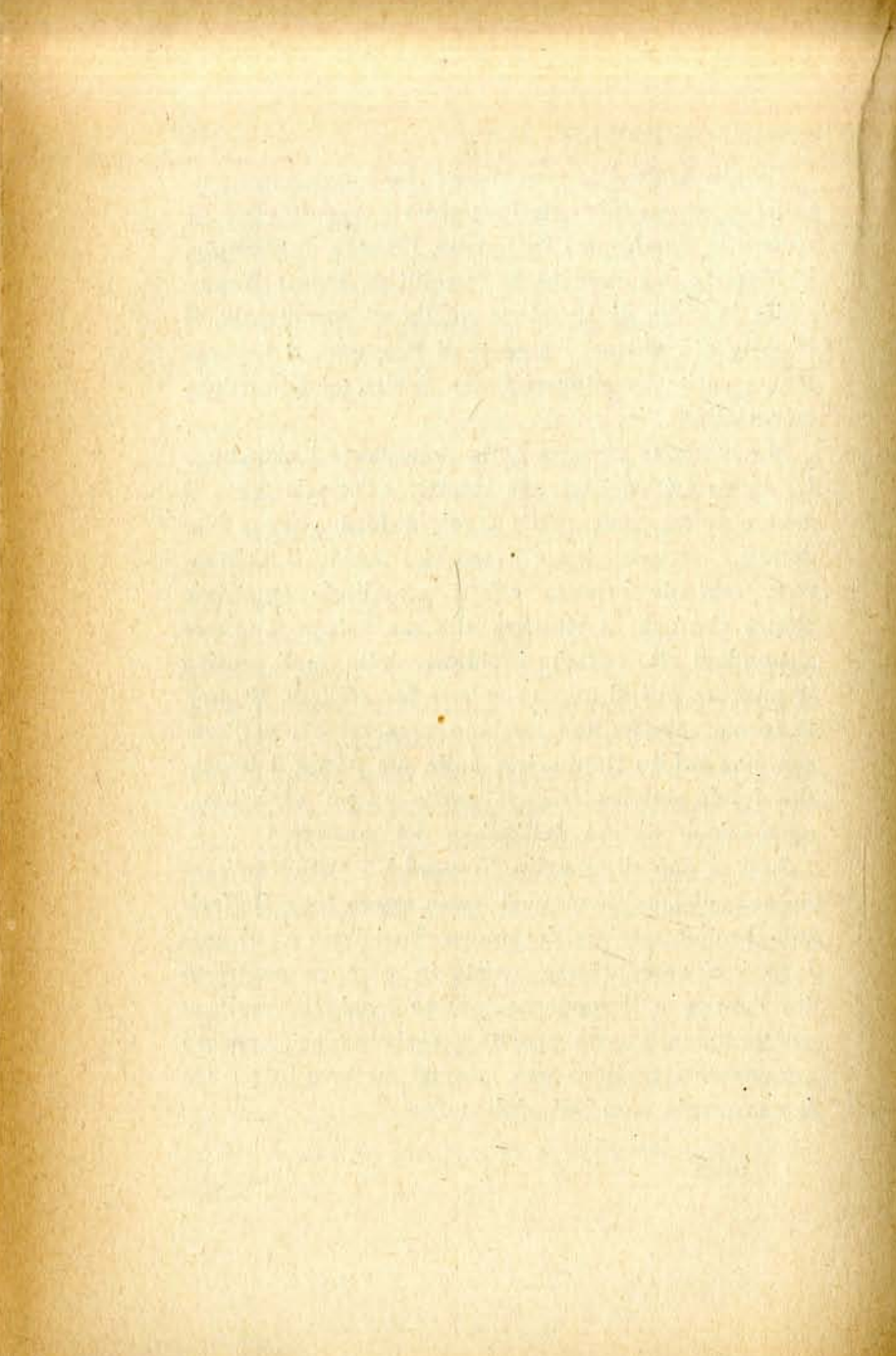
Ma, spiega il critico: « Egli sa infondere la grazia, l'affetto, il calore, l'ardore mistico, il senso erotico nelle forme agghiacciate e impassibili dell'antichità.»

Ecco: per la grazia possiamo andar d'accordo; per l'affetto è già un po' più difficile, perchè l'affetto canoviano non è quasi mai altro che grazia; ma l'ardore mistico lo cercheremo meglio in altri artisti, perchè quella « carnosità » a cui il Canova era sopratutto sensibile ed a cui mirava con ogni sforzo, è proprio l'opposto del misticismo. In quanto al senso erotico, è senso erotico veramente efficace e intenso quello canoviano? Di quell'« Amore e Psiche » che abbracciandosi sembrano non d'altro preoccupati che di non scomporre le loro armoniose attitudini, di non perdere la posa, come fossero gli interpreti di un « tableau vivant » in un trattenimento di società?

Ma più strana è la conclusione. Le forme « agghiacciate e impassibili » dell'antichità? Agghiacciate la Nike e le Parche del Partenone, l'Ermes di Olimpia, la Vittoria del Sandalo, le Nereidi di Efeso? Impassibile la Nike di Peonio e quella di Samotracia, il Niobite di Subiaco, i giganti di Pergamo, il Lacoonte? In verità i centenari fanno fiorire teorie critiche meravigliose.

Ma la verità viene a galla nonostante i centenari. Lo stesso critico aggiunge infatti: « Quando tenta il genere forte, come nell'« Ercole e Lica », nei « Gladiatori » vaticani, nel « Teseo che uccide il Centauro », sebbene ottenga effetti grandiosi, apparisce chiaro che egli fa violenza alla sua natura mite per rispondere alle critiche invidiose, delle quali sentiva le punture più di quanto volesse far credere. E quelle forme robuste non lasciano gran traccia nell'arte sua, che subito riapparisce nelle sue statue il leggiadro fondo settecentesco, la grazia un po' sdolcinata, emanazione sincera dell'animo del maestro ».

Non si può dir meglio. Senonchè i critici vorranno ora spiegarci come mai possa essere (con Raffaello), il nume tutelare del nuovo classicismo a cui anelano i giovani, questo artista in perenne contrasto fra l'antico e il moderno, questo leggiadro scultore settecentesco, questo « molle veneziano » che non era veramente sincero se non quando metteva in mostra la sua grazia « un po' sdolcinata ».

(1922)

## L'ARTE ANONIMA.

— Ecco un'idea che mi piace — disse l'uomo giusto deponendo il giornale. — Avete visto? A Londra hanno fatto una mostra d'arte, celando il nome degli autori. È un'idea eccellente ed un'iniziativa degna di ogni lode. Nel campo dell'arte si è così spesso schiavi di fame usurpate, di « réclames » aperte o dissimulate per parte di colleghi e di giornali, di feticismi di nomi e di scuole, che un'esposizione in cui il successo è raccomandato, non ai nomi degli autori, ma al puro valore delle opere, è un coraggioso tentativo di ricondurre il pubblico alla valutazione del vero merito. Non vi pare?

Il critico d'arte a riposo non mosse ciglio: continuò a guardare con profonda attenzione i rabeschi del soffitto.

— Mi sembra — proseguì l'uomo di buona volontà — che questa iniziativa dovrebbe piacere singolarmente a voi, critici d'arte; direi anzi, che dovrebbe ottenere il vostro entusiastico consenso. Non vi udiamo lamentare ogni giorno le amare impossibilità del vostro ufficio, la difficoltà di aggirarsi fra i terribili

scogli della suscettibilità degli autori, il tragico dissidio fra la coscienza critica che imporrebbe di dire una verità critica e i riguardi umani e sociali verso fame stabilite ed artisti personalmente degni di simpatia e di rispetto, che vi inducono ad attenuarla, a velarla, se non anche a capovolgerla addirittura? Ridotte all'anonimato, le opere d'arte sarebbero poste sopra un'identica base, con profondo vantaggio dell'equanimità, e la critica potrebbe esercitarsi sovra di esse liberamente, senza i vincoli, i riguardi, gli infingimenti che oggi fatalmente la sviano e la corrompono. Sarebbe finalmente il regno della giustizia e della sincerità. Sì, mi pare un'idea profondamente logica.

Il critico d'arte a riposo, sorrise con la serenità del naufrago che si sente oramai al riparo dalle tempeste.

— Oh, certo — disse — è un'idea profondamente logica. Lo è troppo. È tanto logica che è assurda. Voi sapete meglio di me che voler governare con la logica questa nostra povera esistenza incoerente equivale a renderla così difficile da farne una cosa praticamente impossibile. E questo è uno dei casi.

— Ecco lo scetticismo latino — esclamò sorridendo l'amico della giustizia. — Voi dovete ammettere che questa cosa impossibile è stata attuata per lo meno una volta in questi giorni, e, pare, col vivo interesse del pubblico.

— Certamente — riprese lo scettico — era una novità, e come novità era gustosa; ma non sembra

che il risultato sia quale m'avete augurato. Sembra, anzi, che sia proprio l'opposto. Leggete più innanzi. Lungi dall'occuparsi delle sole opere e di goderne l'eventuale bellezza, la folla non si è occupata che di una cosa: scoprirne l'autore, quell'autore che le era stato appositamente nascosto. Ascoltate: « Nessuno alla mostra gusta, apprezza o sprezza, critica o analizza le pitture; tutti sono affaccendati a cercare i nomi... ». È un bel risultato.

— Curiosità della prima volta, — osservò l'uomo di buona fede — curiosità infantile della folla, che scambia una mostra d'arte con un indovinello; ma che passerà quando la novità sarà divenuta la regola. Correggere questa mentalità puerile: ecco uno degli uffici della critica.

— La critica? — scoppiò a ridere l'incredulo. — La critica ha fatto come gli altri. Vi è un critico che lo ha candidamente confessato: un critico che io abbraccerei, perchè ha scritto una delle più sincere, coraggiose, eloquenti confessioni che io abbia mai udito dalle nostre labbra: ecco qui: « Ho passato « due giorni nella mostra — dice. — Non mi è forse « mai accaduto di dedicar tanto tempo ad ogni di- « pinto. E pure mi è estremamente difficile esporre, « non solo la critica di questa o quell'opera in parti- « colare, ma persino la mia impressione generale ». È una meraviglia.

L'uomo giusto guardò l'amico per vedere se scherzasse. Ma no, non scherzava.

— Perchè mai è una meraviglia? — chiese con qualche inquietudine.

— Perchè è una di quelle verità profonde, di incalcolabile valore, di quelle verità rarissime che non vengono a galla se non per isbaglio o per un caso benedetto dalla sorte.

L'uomo serio rimase qualche istante irresoluto. Poi disse con qualche irritazione:

— A me, sembra semplicemente un critico indegno del suo ufficio. Se l'assenza dei nomi gli ha impedito di formarsi un concetto, o formatoselo, di esprimerlo, è, o un inetto o un vile.

L'amico rise di gusto.

— Il dilemma è impeccabile, — disse -- ma è anch'esso troppo logico per essere umano; guai se lo adoperassi io; ma voi profani avete il coraggio degli innocenti. No, quel signore non è forse nè un inetto nè un vile, ma è un critico avvezzo a condursi come tutti i critici: ad esaminare le opere col sussidio dei nomi, delle scuole, del passato di ogni artista, della fama, ecc. Privo di quegli aiuti consueti si è trovato in alto mare, ed è andato a fondo.

— E tutti i critici fanno così?

— Fanno tutti così, e non possono fare diversamente. Se nascesse un critico così spaventosamente ingenuo da giudicare tutte le opere di una mostra secondo il loro puro valore e con un unico uguale criterio, senza badare se appartengono a giovani o a vecchi, a famosi o ad oscuri, a professori o ad allievi, a uomini o a donne, ne uscirebbe una cosa così

mostruosamente offensiva che l'autore sarebbe indicato come un pericolo pubblico, e correrebbe rischio di esser linciato dall'indignazione unanime dei colleghi, degli artisti, del pubblico, dei direttori dei giornali. Quindi non lo farà più di una volta, come è accaduto a qualche ingenuo che ci si è provato. Ma son casi favolosamente rari, e non solo pel pericolo che comportano, ma perchè una critica di questo genere è troppo difficile; non ce n'è uno su mille che ne sarebbe capace; mentre aiutandosi col nome degli autori, col loro passato, col loro probabile avvenire, con la loro fama, col giudizio dei colleghi e del pubblico, anche gli altri novecentonovantanove possono, non solo assolvere onorevolmente il loro còmpito, ma assolverlo con soddisfazione degli artisti e del pubblico. Questo vi spieghi come, date queste giudiziose abitudini, quel critico londinese, trovandosi dinanzi ad una schiera d'opere anonime, abbia legittimamente perso il suo solito latino e concluso candidamente che non sapeva che cosa pensarne.

L'uomo che aveva un debole per la logica scosse melanconicamente il capo.

— Se è così — disse — non mi rallegro coi critici e con la critica.

— Non avete torto — rispose l'altro. — Ma l'impossibilità critica non è che uno degli aspetti, e non il più spaventoso. Se la massima parte dei nostri artisti non avesse una cifra tecnica ed ideale che ripete con costanza degna di miglior causa, e che serve per

fortuna a farli riconoscere anche senza la firma, pensate che cosa diventerebbero le giurìe di accettazione e quella dei premi. Ci sarebbe il pericolo che una commissione bocciasse le opere dei commissari stessi. È un caso gustoso che è accaduto qualche volta. Un giorno fu portato per isbaglio dinanzi alla giurìa di accettazione di una mostra il quadro di uno dei giurati presenti. « Almeno questo, gridò irritato uno dei commissari, spero bene che non me lo farete entrare ». I vicini lo tirarono per la manica: ma troppo tardi: l'autore aveva udito, e ne rimase male. Non per altro in tutte le mostre una parte degli artisti è invitata e non passa dinanzi alla giurìa; potrebbero accadere di questi equivoci dolorosi. E non sono i soli. Pensate se accadesse di respingere il quadro della nipote di qualche persona influente, o la statua della suocera di qualche autorità cittadina, o il paesaggio della cognata del presidente dell'esposizione stessa; la mostra potrebbe avere una cattiva accoglienza. No; l'arte anonima è una bellissima cosa in teoria, ma in pratica è una cosa impossibile. L'unica arte anonima è quella degli ignoti, e che non fanno nulla per essere personalmente conosciuti, e se ne accorgono a loro spese: nessuno si avvede o si interessa a loro. Un critico ingenuo scoperse una volta ad un'importante mostra d'arte una bellissima statua: era di un autore completamente ignoto, vale a dire come anonima. In un impeto di entusiasmo vi condusse i membri autorevolissimi di una commissione governativa, che stava facendo gli acquisti pel

Ministero. Nessuno di essi l'aveva notata; ma dinanzi all'opera non poterono che ammetterne i rarissimi pregi. « Perchè non la comprereste per la Galleria? » — disse il critico ingenuo, che aveva, come voi, una simpatia per l'arte anonima, che si raccomanda al suo valore. Ma a quella proposta gli autorevolissimi membri della Commissione nicchiarono. Comperare l'opera di un individuo assolutamente ignoto! Ed uno di essi, come per legittimare la sua irresolutezza, disse: « È troppo bella: e se fosse un calco dal vero? ». È un'osservazione che raccomando al disprezzo di Benedetto Croce, secondo il quale il vero, non essendo l'intuizione di un artista, non può avere alcuna bellezza; ma questa assurda osservazione in una commissione di artisti non illuminati dalla filosofia ha il suo valore. E l'opera non fu comprata. Ne comprarono altre infinitamente meno belle, anzi, talora, francamente brutte, ma che erano di autori debitamente noti e che per vari titoli potevano, secondo le consuetudini, aspirare a quell'onore.

— Dunque, secondo voi, — disse con melanconia l'uomo giusto — il tentativo londinese non ha alcuna probabilità di avvenire?

— Vi posso assicurare che non ne ha alcuna. È come uno scherzo spiritoso, ma che deve durar poco. Vedete: mi ha fatto pensare a quei balli mascherati che si fanno in società. Si consente agli invitati di venir in maschera, e, sotto il velo della medesima, di dire cose piacevoli, argute, pungenti, che non si

potrebbero dire a viso aperto, ma in fin di serata ognuno deve togliersi la maschera. Che diamine! Bisogna sapere con chi si ha da fare. Se ci fosse un ignoto troppo spiritoso?

(1921)

## IL FILOSOFO, L'ARTE E LA REALTÀ.

I filosofi continuano ad insegnarci a dipingere: è una cosa lusinghiera. Ieri era Benedetto Croce che ci additava con la sua infallibile scienza che cosa è l'arte; oggi è il suo miglior amico e seguace, Giovanni Gentile, che ci insegna che cosa è un ritratto.

Veramente, maestro ed allievo non vanno molto d'accordo. Pel Croce l'arte era una visione dell'artista, grazie alla quale gli spettatori potevano vedere una bellezza che senza l'artista non esisteva. Bisognava guardarsi bene dal credere che fosse imitazione, interpretazione, selezione o armonizzazione della realtà, per la semplice ragione che l'arte è reale e la natura è « qualche cosa (questo qualche cosa non l'ho messo io) di irreale », non è che « una costruzione del nostro intelletto agli scopi della scienza ».

Questa realtà che non esisteva pel maestro, ricomincia ad esistere per l'allievo. Ma non solo ricomincia ad esistere, ma assume addirittura un vivace atteggiamento polemico, che è il più energico segno di esistenza. Pel Gentile l'arte, infatti, è il risultato

« di un dibattito incessante con la natura sensibile, realtà esterna ed obbiettiva alla quale (l'artista) si sforza a ogni istante di contrapporre la propria realtà, quella spirituale, soggettiva... ». « L'artista si crea un mondo tutto suo, sognando, e quando si risveglia si riattacca faticosamente al senso della realtà, quasi che la vita normalmente vissuta sia contrapposta al suo io ». Perciò « nel ritratto dipinto dal pittore non andremo a ricercare le fattezze del volto, come sulla fotografia, ma l'anima stessa del pittore con tutti i suoi tormenti e le sue ansie provate mentre la sua fantasia guidava la mano vibrante col pennello sopra la tela ».

* * *

Ecco: col Gentile ci intendiamo già meglio che col Croce, perchè la sua dottrina non fa totale astrazione dal buon senso, ma nondimeno questa sua teoria del ritratto mi pare alquanto dubbia.

Quante volte ci siamo posti dinanzi al Carlo I di Van Dyck, all'Innocenzo X del Velasquez, ad uno degli autoritratti del Rembrandt, ci è parso che ognuna di quelle opere fosse il risultato, sì, di una lotta, ma d'una lotta fra l'ingegno del pittore e la realtà che gli stava innanzi, di una lotta in cui l'artista cercava di rendere il segreto di quella entità vitale. E ci pareva che ci fosse riuscito pur senza dimenticarne le fattezze, anzi, cercando di caratterizzarle, perchè non si può individuare un essere senza

afferrarne le modalità esterne, tanto è vero che potevamo, con altri ritratti, riscontrare la rassomiglianza.

Ma pare che siamo in errore. La lotta sarebbe tra la realtà del modello e la fantasia del pittore. Van Dyck, Velasquez e Rembrandt sognarono dunque un Carlo I, un Innocenzo X ed un Rembrandt di fantasia, di cui la realtà era il contrapposto? Mi pare incauto affermarlo. Per fare un caso solo e il più tipico, se il Rembrandt si fosse risognato fantasticamente, astraendo dalle proprie fattezze, è da credere che avrebbe idealmente corretto quel suo naso a patata, quella sua bocca mal tagliata e quelle sue labbra sgraziate. Così hanno fatto e fanno non pochi artisti, ma la critica li ha da tempo definiti come « enjoliveurs » e li ha cacciati dai gradini più alti dell'arte. No; si direbbe che siano proprio quelle fattezze reali che abbiano attirato il Rembrandt e lo abbiano spinto a rappresentarle con la maggiore intensità possibile. Il genio individuale dell'artista si è espresso in altro modo: nella posa, nell'effetto di luce, nell'espressione, ma senza alcun bisogno di uscire dalla realtà dei tratti. Così pure noi possiamo vedere da altre immagini, che Van Dyck ha scrupolosamente ritratto le fattezze di Carlo I, pur facendone con l'atteggiamento, con l'espressione, con la messa in scena, quel poema di nobiltà cavalleresca che è il quadro del Louvre. E qual'è il dissidio fra il sogno e la realtà in uno di quei meravigliosi nani e buffoni del Velasquez? No; l'unico dissidio che ci può essere in un ritratto è quello tra il sogno della realizzazione

vitale e l'insufficenza tecnica dell'occhio e della mano. La visione dell'artista può e deve essere un'esaltazione dei caratteri vitali, non mai un contrasto coi medesimi.

* * *

In verità questi filosofi continuano nell'errore ingenuo di formulare leggi generali senza controllarle nella pratica, per vedere se reggano all'applicazione, e una delle cose più bistrattate è quella povera natura o realtà oggettiva. Essi vedono la fantasia « guidare la mano vibrante col pennello sopra la tela » e credono di aver detto tutto, e non hanno detto nulla.

Non c'è nessuna fantasia pittorica che possa, dipingendo esseri umani, fare a meno, o infrangere i caratteri della realtà: potrà immaginare scene ideali, persone inesistenti, ma dovrà costruirle con gli elementi della realtà. Si possono immaginare esseri irreali, e la fantasia dei pittori medievali che si sbizzarrì a congegnare diavoli con quattro zampe e unghioni e corna e orecchie, avrebbe potuto inventare altre forme completamente assenti dalla natura, ma finchè si rimane nell'orbita del nostro mondo non si possono formare creature artistiche che con elementi desunti dal vero.

Sembra una verità ovvia, ma non lo è tanto. Da qualche tempo si è andata insinuando nella critica dell'arte la persuasione che alla realtà non occorra essere ligi. Non lo si afferma in assoluto, ma lo si

mette in pratica in casi parziali, sopratutto per spiegare in un modo aristocratico quelli che i nostri predecessori consideravano semplicemente errori involontari.

C'è in un famosissimo quadro di un grande pittore italiano del Cinquecento una figura di donna che non si capisce se sia seduta o inginocchiata, e ce n'è un'altra che ha una mano, nonchè storta, con tre sole dita: le altre due non ci sono, perchè, se ci fossero, non potrebbero restare nascoste. Qualunque critico di semplice buonsenso, vedendo quelle anomalie, le ha sempre giudicate errori, errori dovuti alla fretta, alla pigrizia, ad un difetto di preparazione costruttiva, ad una momentanea insufficenza, cose che capitano a tutti, anche ai genii. Non per questo ha negato che il quadro fosse un capolavoro, ma non ha mai dubitato che se questi errori non ci fossero, il capolavoro ci sarebbe ugualmente, anzi, sarebbe più puro e completo, perchè una persona mal seduta e una mano storpia e con tre sole dita, offendono, sia pure parzialmente, il nostro senso logico ed armonico. Ma la critica moderna no; la critica moderna dice che quegli errori sarebbero riprensibili in un quadro realistico; ma trattandosi di una figurazione ideale non hanno importanza. Siamo dunque avvertiti: nelle figurazioni ideali le persone possono star sedute in aria e le mani aver tre sole dita. Ma non basta. C'è un pittore che in certi suoi quadri ha disegnato insufficentemente e grossolanamente panneggi e pieghe, in modo che non si sento-

no nè le membra sotto, e le stoffe sembrano pastone? Non è insufficenza; è deliberato proposito; è il disegno sintetico « a masse ». Va da sè che in altri quadri, perfettamente analoghi di tempo e di stile, lo stesso pittore ha drappeggiato stoffe e segnato pieghe con maggior esattezza e cura e l'effetto ne è incomparabilmente migliore, ma non importa: la nuova critica non si rimangia per questo la sua teoria.

Non è meno curioso il problema per quel che riguarda i minuti particolari della realtà. Già da alcuni anni per la critica l'arte grande era quella sintetica che sprezzava le minuzie: le minuzie erano buone per un fiammingo o per un tedesco, gente negata all'arte suprema. Senonchè a un tratto si accorgono che Raffaello, il quale non era nè fiammingo, nè tedesco, che non era uno spirito gretto, che, anzi, se mai, tendeva alla generalizzazione ideale, quando doveva dipingere una creatura umana le minuzie non le credeva inutili. Ed ecco un apostolo del neo raffaellismo invitare così i giovani: « Guarda i lustri delle unghie nella Madonna del Granduca e i brilli nella chioma di Bindo Altoviti... Tutto ciò che è inutile è dannoso. Ma bada che anche le minuzie possono essere preziose ». Egregiamente, sebbene sembri alquanto l'« ibis redibis ». Ma come farà il pittore del prof. Gentile ad attardarsi nei lustri delle unghie, egli che dipinge seguendo il sogno che gli guida la mano vibrante col pennello sopra la tela? Come si vede i filosofi hanno del pittore l'idea romantica di un uomo invasato dal soffio dell'ispirazione che

in poche pennellate febbrili traduce sulla tela il suo sogno: non sanno di quanta lentezza, calcolo e pazienza siano costrutti certi capolavori, quale, per esempio, « La Gioconda » di Leonardo.

* * *

C'è un pittore celebratissimo in questi ultimi anni, il quale può dare qualche lezione ai filosofi ed ai critici dell'arte pittorica, intorno all'importanza che ha la realtà esterna, ed è Cézanne. Già proprio quel Cézanne, nei cui errori e nelle cui insufficenze piramidali di disegnatore impotente la critica d'avanguardia aveva scoperto profonde ragioni estetiche e deliberati propositi di deformazione stilistica. Che cosa non si è visto nei suoi quadri? Le sintesi plastiche, gli schemi geometrici, la forma divenuta astratta, il cubismo in germe. Quale pittura meno schiava della realtà? Me ne dispiace pei suoi innografi, ma Cézanne voleva tutt'altro: voleva una cosa sola, considerata come un'orrenda bestemmia da ogni filosofo e critico d'arte che si rispetti: non voleva che « copiare » la realtà.

Non ci riusciva, non c'è mai riuscito, nemmeno da lontano, ed è ciò che ha permesso alla gente immaginosa di vedere nei suoi quadri ineffabili genialità nuove, ma non voleva che questo: copiare.

È lui che ce lo dice. Nei suoi discorsi raccolti da un giovane, che ne tenne memoria, mentre egli face-

va il ritratto al padre, ecco che cosa affermava: « Bisogna guardarsi dalla tendenza letteraria... Questa tendenza che fa così spesso smarrire al pittore la sua vera via; lo studio concreto della natura. Ah, i critici! Ho continuamente l'impulso di scrivere a coloro che mi girano attorno: ci sono tre cose che costituiscono le basi dell'arte, tre cose che non possederete mai, e verso le quali mi sforzo da trentacinque anni: scrupolo, sincerità, umiltà. Scrupolo di fronte alle idee, sincerità verso me stesso, umiltà di fronte all'oggetto... Sottomissione assoluta all'oggetto... Tu sei l'oggetto, in questo momento. Padrone del modello e dei mezzi di espressione, non c'è che da dipingere ciò che si ha sott'occhio e continuare logicamente... Vorrei vederli davanti al tuo grugno, quelli che scrivono su di noi, coi miei tubetti e i miei pennelli nelle zampe: il diavolo sa se hanno il menomo sospetto di come si possa rattristare una bocca o far sorridere una guancia avvicinando un verde ad un rosso... Tu mi fai scoprire delle cose: ti copio, dolcemente, lentamente ».

Non ci riusciva, ma tentava di copiare. « Carrière non va oltre il suo sentimento. Bisogna andar oltre il proprio sentimento, oltrepassarlo, aver il fegato di oggettivarlo, di voler rendere rigidamente ciò che si vede, sacrificando ciò che si sente... È sufficiente sentire. Il sentimento non lo si perde mai. Un'arte che non ha per base un'emozione non è un'arte, ma l'emozione è la base, l'inizio e la fine; il mestiere, l'oggettività, la tecnica è nel mezzo... I nostri abiti, le

nostre carni, i riflessi. È lì dentro che devo pestare. È lì che il menomo tocco di pennello può far deviar tutto. Se non sono che commosso, ti schiaccio un occhio per traverso (gli accadeva sempre). Se intesso attorno al tuo sguardo tutta l'infinita rete di piccoli azzurri e di gialli che ci sono, ti faccio guardare come tu guardi... Voglio esser vero. Come Flaubert. Strappare la verità a ogni cosa. Sottomettermi. È molto difficile. Ma servendomi delle indicazioni di ombra e di luce mi avvicinerò alla realtà. La voglio tutta intera. Altrimenti, farei, a modo mio, ciò che rimprovero agli accademici. Avrei nel mio cervello il mio tipo preconcetto e modellerei la verità su di esso, mentre sono io che voglio modellarmi sulla verità... raggiungerla nella sua anima, renderla com'è. Verranno altri più forti, più abili che fotograferanno delle anime, dei caratteri, un uomo... Velasquez è stato il fotografo dei re... ha dipinto quella gente con tutte le loro avarie, i loro vizi, la loro decadenza. Il suo odio e la sua oggettività si sono fusi in una cosa sola ».

Ma lo diceva anche più chiaramente. « Vedete, ciò che non ho ancora potuto raggiungere, ciò che sento che non raggiungerò mai nella figura, nel ritratto, l'ho forse toccato in queste nature morte. Mi sono scrupolosamente conformato all'oggetto; ho copiato.»

Sapeva anche ciò che non sanno i filosofi: che nell'arte ci sono, tra l'oggettività di un Holbein e il lirismo di un Michelangelo, infinite gradazioni che non si possono, senza spropositi, riassumere in una

formula sola. Diceva: « Rembrandt, Rubens, Tiziano potevano d'un tratto, con un compromesso sublime, infondere la loro intera personalità in quelle carni che avevano sott'occhio, animarle della loro passione e, con la rassomiglianza del modello, glorificare il loro sogno o la loro tristezza... Io non posso ».

* * *

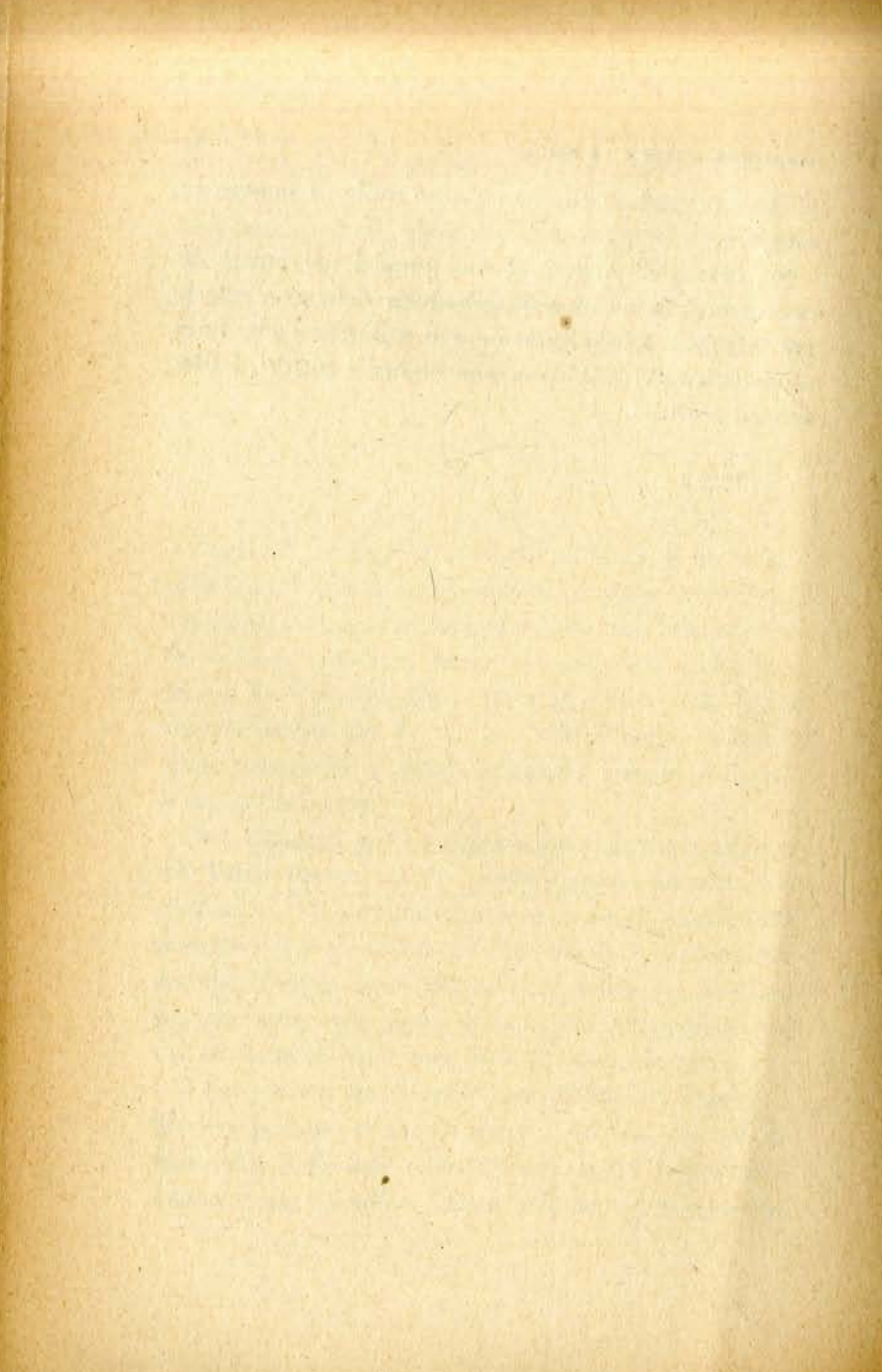
Aveva il coraggio e l'onestà di dirlo. E se tutti i pittori avessero uguale coraggio ed uguale onestà, si vedrebbe che per la massima parte non cercano che di copiare la natura, senza naturalmente riuscirvi a pieno. Le insufficienze e gli errori sono poi quelle caratteristiche che la critica illustra come deformazioni volontarie e nuovi orizzonti estetici nella visione della forma.

No; Cézanne era un pittore abbominevole, ma era un uomo onesto ed un teorico acuto. Diceva: « Il contrasto e i rapporti dei toni: ecco il segreto del disegno e del modellato. Tutto il resto è poesia. Poesia che bisogna avere nel cervello, forse, ma che non bisogna mai, sotto pena di far della letteratura, cercar di mettere sulla tela. Ella ci viene da sè... ».

È un peccato che i critici non l'abbiano compreso. Ma era presago anche di questo. Ad uno che gli lodava una delle sue nature morte come superiore a quelle dello Chardin, aveva risposto: « State zitto.

Mi fareste credere che non capite nulla di quanto io cerco... ».

Sì; invece di mettere i suoi quadri nei musei, io ci metterei in cornice qualcheduna delle sue massime. Sarebbero infinitamente più utili per l'educazione artistica del pubblico, non esclusi i pittori, i filosofi ed i critici.

(1922)

## I MOSTRI.

C'è a Venezia una saletta destinata alla scoltura negra; maschere e feticci dell'alto e basso Congo, del Camerun e del Casai. Mi sono chiesto con qualche stupore la ragione di quell'insolito intervento, e il catalogo mi ha avvertito che si tratta di una moda parigina: postimpressionisti e cubisti hanno scoperto nell'arte dei negri preziosi punti di contatto con la loro nuova visione della forma, e si sa che noi abbiamo, nell'arte e nella critica, non meno che nei vestiti, il sacro dovere di seguire (in arte, con dieci anni di ritardo) le mode parigine. Ma è una giustificazione che non mi ha persuaso: per mio conto ho trovato una spiegazione più intelligente: no; mi son detto, questa mostra d'arte negra ha evidentemente nelle intenzioni del comitato ordinatore uno scopo educativo: vuol far capire con una pungente ironia che l'arte europea, quella che, a detta della critica d'arte d'avanguardia, rappresenta la vera arte del nostro tempo ed apre alla psiche moderna nuovi orizzonti estetici, è discesa in quanto a barbarie molto al disotto dell'arte dei selvaggi.

* * *

Tutto è dunque da ricostruire? Oh no, non c'è da ricostruire niente: l'arte che non crede di dover far getto del buon senso, del gusto, dell'armonia, della logica, l'arte che prende a modello la natura non è mai morta; i più hanno continuato a farla, se anche con qualche timidezza, spaventati dagli urli della critica, che li dichiarava cadaveri ammuffiti. Non c'è che una certa quantità di gente, non molta, artisti e critici, che debbono rimangiarsi le loro teorie e le loro bravate. E più di uno lo fa con molta disinvoltura, ma con una rapidità forse eccessiva nel buttare a mare i compagni incomodi. E qualcheduno, come sempre avviene ai convertiti, esagera, e dal culto dell'anarchia passa ad amoreggiare con l'accademia.

* * *

Il carnevale avveniristico, che imperversò per dieci anni, dilegua; ne abbiamo qui gli ultimi strepiti e le ultime maschere, e sembrano quei solitari e melanconici « pierrots » attardati che nell'alba del mercoledì delle Ceneri smaltiscono la sbornia seduti sul gradino di una chiesa. Di futurismo e di cubismo non c'è più traccia; le forme epidemiche più attenuate, il matissismo ed il cézannismo, non hanno, forse, anche per merito della giurìa di accettazione, quasi più seguaci tra noi: non c'è più, ne sia lodato

Iddio, il piatto del giorno, le nature morte di pere, di aranci, di vassoi e di caraffe sbilenche. Continua, invece, con qualche maggior malignità fra gli stranieri. I mostri, che pullularono con spaventosa fecondità nel campo dell'arte, non sono tutti spenti: ve n'è ancora qualcheduno, che ostenta al sole il suo orribile ghigno: bisogna parlarne per sgombrare innanzi tutto il campo da queste cose che con l'arte non hanno a che fare, sebbene siano accolte in una grande mostra d'arte, se già non si voglia dichiarare arte qualunque cosa fatta a mano da chicchessia.

* * *

Dinanzi alla mostra postuma di Amedeo Modigliani (nato a Livorno nel 1884, morto a Parigi nel 1920) ho pensato con quale immenso stupore fra pochi anni si considererà che questi dodici ritratti sono stati esposti in un'esposizione di arte. Sono dodici teste goffe e sbilenche, quale può disegnarle e tinteggiarle un bambino di cinque anni, che non abbia assolutamente alcuna disposizione al disegno. Dico di cinque anni, perchè verso i sette e gli otto qualunque infante ha già inevitabilmente una maggior capacità rappresentativa.

Parlando di questa sala, un critico ha scritto che intorno alle opere di questo « artista d'eccezione... è « facile prevedere l'irrisione degli scoppi di risa, che « sogliono accogliere ciò che sembra caricaturale o « grottesco ».

Era una previsione non difficile. Più difficile sarebbe stato dimostrare qual misterioso valore d'arte ci sia sotto quelle apparenze caricaturali e grottesche. Ma, essendo più facile deridere dall'alto l'incapacità del pubblico a comprendere, che non dimostrare che ha torto, la critica accorta sa tacere a tempo.

Perchè non c'è proprio nulla. Non c'è che la semplice e pura incapacità infantile. Che cosa vuol dimostrare questa mostra? Che qualunque bambino cinquenne, privo di vocazione artistica, può esporre a Venezia? Sarebbe un precedente pericoloso. Che il grottesco, che in un bambino si guarda con benigno compatimento, diventa anzi valore d'arte in un uomo di trenta? È una tesi che può sembrare alquanto temeraria. Pure questi dodici mostricini non possono essere qui senza una ragione. E l'unica ragione possibile sarebbe questa.

Le mostre veneziane, che per tanti anni furono accusate di angusto conservatorismo, di ostilità gretta per le manifestazioni più ardite e più nuove, battono oggi una strada più accorta; accolgono a piccole dosi i presunti genî dell'avvenire, e li liquidano. Si è detto che il miglior modo di immunizzare i popoli dal bolscevismo è di farlo loro vedere da presso. Pel bolscevismo artistico non c'è strada migliore. Ci sono fame e indirizzi, che non sono pericolosi, se non quando sono lontani ed avvolti in una mistica nube.

Fino alla mostra di due anni or sono per molti giovani pittori italiani Cézanne era un dio. Ma quando

lo videro da vicino ne furono guariti per sempre. C'è qualche critico, che non potendo negare il fiasco, ne incolpa, al solito, la cattiva scelta delle opere, le quali sarebbero anche, nientemeno, sospette di essere false. Sicuro, la sala Cézanne, « il piccolo santuario », in cui pochi fedeli veneravano « il santo umile e paesano », redentore dell'arte, era un'accolta delle sue « cose peggiori » e di idoli falsi.

* * *

Carlo Carrà, già pittore futurista marinettiano e poi convertito all'ordine, autore di un libro di « Pittura metafisica », in cui si dicono molte cose sensate, si definiscono « vomiti pitturali » certe opere dei nostri novatori e si inneggia a Giotto e si dichiara Hayez « uno dei pittori, che hanno il dono di scoprire con l'arte loro la forma immanente dello spirito e di rivelarlo sotto le spoglie dei colori e delle linee », espone due tele *I dioscuri* e *La casa dell'amore*, che io non descrivo, perchè non è facile darne un'idea, senza adoperare parole che per quanto giuste sembrerebbero oltraggiose, ma che essendo assolutamente inimmaginabili, nemmeno dalla fantasia più feroce, vorrei che tutti vedessero, vorrei che fossero riprodotte a milioni di copie in tutti i giornali, perchè se questa è la pittura metafisica, che deve rinnovare l'arte, se è la « forma pura », se è quella in cui rivivono « le virtù plastiche della razza », e il

« principio nazionale », se è l'arte, che fonde « l'originalità con la tradizione », uscita da uno di quelli che si sentono e dichiarano « figli non degeneri di una grande razza di costruttori (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio) », più di uno fra noi sentirà il bisogno urgente di chiedere la nazionalità cafra od ottentota. Almeno così potrà esporre nelle sale della scoltura negra, che in linea d'arte è ad un livello infinitamente più alto.

Ma dinanzi a queste ed altre tele io mi son chiesto che cosa debbano pensare e sentire quegli artisti, e sono molti, le cui opere furono respinte dalla giuria di accettazione. Perchè, se si accettano queste, io non so quale rappresentazione pittorica si possa onestamente respingere. È una questione di elementare giustizia. Perchè quest'arte non passa sotto la giuria: è invitata. Chi non avrebbe mai speranza di poter entrare per la finestra, può entrare per la porta, purchè si dichiari da sè apostolo di un nuovo indirizzo d'arte.

* * *

Nel padiglione della Germania, fra qualche avanzo di cubismo e di futurismo, vi è un uomo, che si impone per forza, ed è l'espressionista Oskar Kokoschka, un polacco, a giudicar dal nome. Impossibile non vederlo. È una serie di fantocci mostruosi, dalle teste enormi e deformi, dai corpi disfacentesi, come di cadaveri putrefatti scrollati da un terremoto e co-

lorati da un'orgia di fuochi di bengala: rossi, verdi, gialli, violetti. Sembra il campionario di una fabbrica di anilina fatto con lampade elettriche. Un incubo, la visione di un epilettico in un accesso di *delirium tremens*, il *bluff* avveniristico parigino preso sul serio e portato all'esasperazione morbosa dalla fantasia di un selvaggio.

È un peccato che il prof. Mariano Patrizi, tenace assertore di una critica d'arte fondata sull'esame dei caratteri somatici e psichici degli autori, invece di indagare i caratteri della delinquenza nella pittura del Caravaggio, non prenda in esame queste pitture: scoprirebbe nel pittore un intero trattato di patologia, ma, forse, sarebbe una illusione, perchè questa gente è capace, fra sei mesi, di dipingere in modo opposto. Noi, più discreti, non indagheremo se la pazzia e le degenerazioni visive, muscolari ed emotive siano nell'autore; ci contentiamo di assodare che ci sono nella pittura.

* * *

Qualche maggior traccia di avvenirismo cubistico, cezanniano e matissiano appare nei padiglioni del Belgio e della Francia, più nel primo che nel secondo, ma si sa che il Belgio in arte è sempre un'esagerazione delle mode francesi.

Rivediamo qui quei deliziosi paesaggi, che sembrano dipinti con un piumino da spolverare, passato incautamente sopra una tavolozza, quelle ineffabili na-

ture morte di cartapesta, i violini storpi ed i nudi di legno scollato e sconquassato. Vi sono due donne nude del Mambour, che sembrano due batraci verdognoli inginocchiati in un terreno di cartapesta, e ad esse fanno riscontro due esseri maschili che sembrano foche, dipinti non più a pennellate, ma a sberleffi casuali. Vi è una natura morta di Roger Parent, che sembra fatta di pezzetti di legno verniciato rosso, giallo e verde, ed un ritratto di signorina dello stesso, che ricorda le immagini fatte coi francobolli. Ve n'è un altro, Constant Permeke, di cui *Una fiera*, *I pellegrini*, *Il distruttore*, sono un nerume informe, dipinti con pasta lapidea di color cioccolatta; sembrano il sogno di un carbonaio. I solchi in cui si muovono i mietitori del Servaes, non sono più solchi, ma curvilinee banane mature.

* * *

L'Olanda ha preferito esporre vecchie buone cose del Breitner ed ha messo alla porta il suo avvenirista Van Dongen, che l'Italia ha, naturalmente, premurosamente accolto a braccia aperte, essendo oramai fatto parigino di dimora e di tendenze; lo ha messo a ragione con Modigliani e Carrà. Ma Van Dongen non è malinconico come il primo e tragico e truce come il secondo. Van Dongen è piacevole; il soggiorno parigino lo ha allenato alla « fumisterie »; queste sue impressioni veneziane, omaggio alla città

ospitale, sono di un umorismo divertente, perchè franco e leggero; vi sono inglesine in atto di fotografare i colombi che volano (ridotti ad ali senza corpo), che sembrano stecchini con un camicia di carta, ci sono gondole sul Canal Grande, che paiono millepiedi su un muro, un campanile patriotticamente tricolore, una *Dogana*, in cui la nota sfera d'oro è più grossa che l'edifizio. È un'arte facile, semplice, leggera ed aperitiva, perchè desta un buon riso. Troppo è stato crudele il più parigino dei pittori e critici avveniristici italiani nel definire il Van Dongen un « nanerottolo ridicolo », un « vignettista pornografico-monmartresco ». Non è mica tanto diverso dagli altri a lui cari; è più sincero nella burla.

* * *

Nel padiglione francese, benchè l'arte modernista parigina vi sia passata ad uno staccio prudente dai commissari italiani, i saggi teratologici non possono mancare, e si capisce. Cominciamo con Charles Guérin, uno dei maggiori luminari del postimpressionismo. Parte della sua produzione sfugge oggi a questa rubrica, perchè non è punto deforme. Sono ritratti abbastanza corretti di forme e di colore, e che di modernistico non hanno che la voluta grossolanità dei contorni e dell'impasto; un ingenuo, che non sapesse di trovarsi dinnanzi ad un maestro di novità, li crederebbe saggi di un allievo di accademia, non privo

di un certo vigore, ma ancora rozzo ed impacciato, ancora incapace di leggere nel modello le finezze della forma e del colore, e di renderle: nudi legnosi, stoffe cartonacee. Sono nature morte alquanto nulle e bambaginose, ma non ignobili. Ma accanto a questo mediocre e grossolano realismo vi è una parte fantastica: è una serie di piccoli quadretti, che vorrebbero essere delle *fêtes galantes:* Colombina e Pierrot, Celimène, colazioni sull'erba, feste in giardino: il mondo di Watteau, in una parola; senonchè quelle leggiadre donnette e quei nervosi cavalieri diventano qui cose indescrivibili: vesti che sembrano fatte di oche di carta cucite insieme; donne che sembrano funghi in composta, batuffoli di bambagia ammuffita: una putrefazione indistinta e indefinibile.

* * *

Pierre Bonnard, allievo dei giapponesi, di Gauguin e di Cézanne, come si legge nelle biografie, è un uomo a cui non manca certamente una finezza di visione; basterebbe ad indicarla il *Vassoio* e la *Donna seduta*; ma che si diverte a storpiare la forma ed a rendere irreale il colore per essere nuovo, originale ed aristocratico: nella *Campagna* c'è una vacca di gesso viola contro alberi e colline di carta verde; una veduta di *Monumenti*, è ridotta a teatrino di burattini; la *Veduta di città* sembra lo sgorbio di un bambino cinquenne; i *Tre nudi di un giardino* paiono

molluschi verdi; la *Donna in un paesaggio* sembra uno scimmione; il *Nudo-Parete gialla* pare un'acciuga sospesa ad una quinta di teatro; nel *Paradiso*, Adamo ed Eva sono ricondotti ad uno stadio di antropoidi in un scenario da teatro di verdi falsi e crudi. Ed è tutta puerilità voluta, perchè, anche in quest'ultimo, lo sfondo di paese soleggiato mostra una finezza di colore che non riesce sempre a rendersi stravagante.

Solo una libidine di stravaganza può spiegare queste ed altre aberrazioni, come quelle di Jean Marchand, che pure non è un incapace, le cui *Donne alla fontana* sono orribili figure di legno tagliato col coltello e verniciato di *vieux bois*, come quella di Jules Flandrin, che intitola leggiadramente *Fiori d'Italia*, una ciociara ed una bambina, dipinti con una angolosa goffaggine di disegno, con una barbarie di tinte piatte stonate, in modo da arieggiare quell'alto ideale estetico che sono i cartelloni dei baracconi da fiera. È vero che il succitato pittore e critico di avanguardia mi avverte che il Flandrin è « un pittorello da un soldo ». Una volta tanto non so dargli torto.

* * *

Che resta di tutto quest'avvenirismo francese del quale la critica d'avanguardia reclamava imperiosamente la presenza a Venezia, e su cui oggi prudentemente sorvola? Niente. Non resta niente. Non un risultato, non un principio ideale, non una conquista

tecnica. Anni ed anni di tempo perduto, centinaia di artisti sviati, il gusto degli intelligenti corrotto, il pubblico grosso disorientato e infastidito. Il miraggio parigino lo si paga a caro prezzo: con una specie di morbo gallico. Veramente lo scotto lo pagano l'arte, gli artisti ed il pubblico; la critica d'arte, no; quella, che è la responsabile principale del disastro, fa presto a dare un rivoltone ed a salvarsi: come ogni buon salvagente, ha un'anima di sughero e sta sempre a galla, o, se vogliamo un paragone più animato, è come la seppia: fluida e guizzante, vi sguscia di mano; lancia un fiotto di inchiostro e approfittando delle acque torbide scappa più oltre, per ricomparire con un'aria innocente.

(1922)

## L'IDOLATRIA DELLO SGORBIO.

Poichè il ricco signore ebbe scelto con meticolosa cura la cornicetta antica da ridursi alle dimensioni necessarie ad accogliere il prezioso dipinto, ed arrestandosi sull'uscio della bottega, rinnovò al corniciaio antiquario le sue raccomandazioni sul tono dell'oro buono, il pittore incompreso che aveva osservato con un sogghigno la scena, prese dal tavolo l'assicella dipinta e la contemplò in silenzio.

— Ecco — disse — quell'egregio signore ha certo pagato questo pezzo di legno cinque, sei, diecimila lire; forse più: oramai per certe firme non c'è più prezzo. Ma io mi domando chi ne avrebbe dato cinque lire, se invece di recare un nome famoso ed esser appeso con religione in qualche sala di vendita, avesse avuto un nome oscuro o nessun nome e si fosse trovato in una bottega di rigattiere.

Il corniciaio antiquario, appoggiato ad una pila marmorea, sorrise con ambigua deferenza, e tenne d'occhio con qualche inquietudine l'assicella in questione.

— Non discuto l'autore — continuò il pittore brandendo il cimelio. — Non amo troppo gli impressionisti e li prendo con beneficio di inventario; ma non si può negare che ha fatto alcune cose notevoli, se

anche celebrate con esagerazione colossale; ma qui non c'è nulla; assolutamente nulla; quattro pennellate buttate a casaccio: è uno sgorbio, lo sgorbio di un bambino. Se io non ci vedo nulla, vorrete dirmi che quel signore, che probabilmente ha pensato finora all'arte un po' meno di me, ci possa veder qualche cosa, ed anzi, meraviglie?

Il corniciaio sorrise con freddezza, seguendo con gli occhi il tesoro affidato alle sue cure. Il critico di arte, sprofondato nell'usato seggiolone di cuoio sdruscito, disse con calma:

— Gli basta la firma.

— La firma! — esclamò l'artista irritabile — la firma non dovrebbe bastare se non ci sia sopra qualche cosa degno di essa. Tanto varrebbe far collezione di autografi.

— Fanno anche collezione di autografi — riprese l'uomo del seggiolone — come, del resto, di pipe, di bastoni, di ventagli, di monete, di francobolli, di tabacchiere, di scarpe, ma naturalmente nessuno di questi oggetti può innalzarsi al pregio di un'opera d'arte.

— Un'opera d'arte! — rincalzò l'artista. — Nessuno più di me rispetta l'arte che è stata il pensiero e il tormento della mia esistenza, l'arte che è la mia vita stessa. Ma questa non è un'opera d'arte: questo non è altro che uno sgorbio. Spero che vorrete ammettere che io abbia in argomento qualche competenza. Guardate qui: non c'è nè forma, nè espressione, nè pensiero, nè nulla: alcune macchie confuse,

come si possono fare per caso con le dita sporche di colore, ripulendo la tavolozza.

— Ma l'abbozzo — obbiettò con pacatezza il critico — è considerato oggi, come voi sapete, la quintessenza dell'espressione geniale.

Il pittore incompreso sbuffò, torcendosi sulla sedia a bracciuoli.

— È ora di finirla — disse con ira — con questa idolatria dell'abbozzato, dell'incerto, dell'incompiuto: è uno snobismo che non può far presa che sugli ignoranti e sui poltroni. Qualunque artista onesto, pittore o scultore che sia, sa perfettamente che cosa pensare di questa genialità dell'incompiuto: qualunque artista, anche umilissimo, sa perfettamente che nell'elaborazione artistica c'è un'ora piacevolmente ingannatrice. È l'ora dell'abbozzo. La cosa ritratta c'è e non c'è: comincia a individuarsi e non lo è ancora: quelle poche indicazioni sembrano promettere facile e rapida la via della realizzazione completa: gli errori non contano: si correggeranno poi; l'incoerenza delle cose non risolte permette di completare con la mente ciò che non esiste che in intenzione. Ma l'illusione scompare e l'amarezza comincia quando da quell'apparenza seducente si passa a dare all'opera l'ossatura necessaria, quando si cercano le proporzioni, il carattere, la giustezza dei valori, la verità del colore. Ciò che nell'incoerenza pareva geniale si rivela errato, insufficiente, indisciplinabile. Allora cominciano i dolori, le fatiche, le angoscie, i rifacimenti, i dubbi; e allora il bell'abbozzo

va in frantumi. Chi riesce a sormontar lo scoglio è un artista grande; chi abbandona l'impresa è un insufficente, ma un onesto; chi vi si arresta, se ne compiace e lo proclama un risultato definitivo, è un insufficente disonesto, un ciurmadore. Non sarò mai un artista grande, sarò un insufficente, ma ciurmadore, no. So perfettamente che l'arte grande è soltanto quella che raggiunge la realizzazione completa; so che la grande, la terribile difficoltà dell'arte è quella di raggiungere l'espressione definitiva e armoniosa, senza perdere la freschezza della prima impressione; so che è attorno a questo scoglio che da secoli e secoli si svolge il dramma dell'arte; mi rassegnerò ad essere un vinto, ma come non voglio mistificare, non intendo esser mistificato.

— Godo nel sentirvi dire queste cose — disse dall'ombra la voce del critico d'arte. — Se le dicessi io correrei rischio di farmi linciare dai colleghi e dal pubblico. Guai, a questi lumi di luna, a chi osasse toccare la poesia ineffabile dell'incompiuto e dell'incoerente.

— Aggiungete — continuò l'uomo rassegnato alla disfatta — che qualunque pittore sa che nulla è più facile di fare un abbozzo gustoso ed interessante; ciò che pare una genialità suprema al pubblico grosso degli amatori ed anche (scusate) dei vostri colleghi non è spesso che il risultato del caso. Vi sono mediocrissimi artisti ed anche veri guastamestieri, incapaci di concludere un'opera qualsiasi, che hanno nelle loro cartelle schizzi che, con un'altra firma,

sembrerebbero bellissimi. Nell'informe, nell'incoerente, nell'essere e non essere, il segno di una zampa di gallina può sembrare il graffio di un'unghia di leone. Sono verità banali per chiunque abbia tenuto in mano un pennello, ma perfettamente chiuse agli amatori, storici e critici dell'arte. Che cosa dire poi di questa fioritura di cose informi quando non ha più nemmeno l'unica scusa possibile, di esser cioè spontanea? Quando è diventata una ricetta, un trucco, un commercio, e la si fabbrica con intenzione? Ma anche quando è legittima, è cinta di un'ammirazione grottesca. Nelle riviste d'arte le pagine fuori testo sono dedicate ai disegni più ridicoli. Whistler era un grande artista, ma ho visto pubblicati con sfarzo certi suoi pastelli degni di un ragazzo di dieci anni. E questi ricchi che non metterebbero in un quadro la fotografia di un Böcklin, nè nel salotto un gesso di Prassitele, cercano le più preziose cornici del nostro egregio ospite per rinchiudervi due insulsi sberleffi di colore. E questo è l'amore dell'arte.

L'ospite antiquario prese con cura dalle mani dell'iracondo la tavoletta incriminata e la rinchiuse prudentemente in una vetrina.

— È ciò che mi sono domandato spesso — disse il critico accarezzando il cuoio sbrindellato dei bracciuoli della poltrona. — Certo la fotografia di un quadro del Böcklin o il gesso di un capolavoro greco dànno emozioni estetiche di cui queste costosissime cose non sono assolutamente capaci; ma all'infuori dello snobismo artistico di moda, ne ho trovato una

ragione: è il fascino del « fatto a mano ». Voi sapete che un pizzo fatto a mano ha un valore insigne, mentre uno fatto a macchina costa pochi soldi; e sotto il rapporto estetico sono quasi perfettamente uguali. È anche così in arte: l'essere fatto a mano, e da una mano illustre, è spesso l'unico pregio di certe opere artistiche, come per esempio di quella che il nostro prudente amico vi ha testè tolto di mano.

— Meno male — esclamò il pittore ridendo. — Accetto la spiegazione, ma è amara. Che l'arte, sublimazione di poesia, debba ridursi a qualche cosa di intermedio tra un autografo e un pezzo di legno raro, è cosa che mi riempie di malinconia. E bisogna sentir questa gente, che non ha mai visto la natura, che non ha mai compreso l'umanità, che non ha mai pensato alla poesia, che disprezza gli artisti, che è incapace di qualunque sincera emozione artistica, che per anni ed anni non si è occupata in genere che di far danaro, di farne molto, di farne in tutti i modi, bisogna sentirla riempirsi la bocca dell'arte, dell'arte, suo svisceratissimo quanto improvviso amore. Sì, ciò che falsa, intorbida, avvelena il campo dell'arte è la crassa ignoranza dei collezionisti improvvisati.

L'ospite antiquario guardò con inquietudine all'uscio, nel timore che la veemente invettiva colpisse in pieno petto qualche cospicuo cliente; e poi che fu rassicurato, invocò con muta preghiera dal critico d'arte una parola conciliativa.

— Il collezionismo! — disse l'uomo nell'ombra. — Non ne disconosco le colpe; ma penso che in parte

la colpa sia nostra. La nostra colpa è di considerarlo intimamente connesso con l'arte e con la storia dell'arte, mentre in fondo non ci ha che fare. Il collezionismo artistico deve per forza poggiare su principî che con l'arte e con la critica hanno spesso scarsa o nessuna parentela. Avete ricordato opportunamente che c'è gente che fa raccolte di pipe, di bastoni e di francobolli: oggetti da cui esula ogni importanza estetica; il solo criterio che informa tali raccolte è la rarità, e quindi il valore commerciale dell'oggetto. L'uomo che raccoglie opere d'arte potrà includervi il criterio estetico, ma è inevitabilmente schiavo del criterio commerciale. Noi, disinteressati e poveri sacerdoti della bellezza, possiamo ritrarre da una fotografia o da un gesso ineffabili commozioni di poesia e tenerli carissimi, ma il collezionista no; una raccolta di cose non rare e non preziose, in atto o in potenza, non gli darebbe alcun piacere, perchè non lusingherebbe in alcun modo il suo amor proprio di possessore. Nessun collezionista comprerà mai una riproduzione, fosse pure perfettamente simile all'originale, cioè virtualmente capace di eccitare la stessa emozione di poesia; se non c'è l'autenticità o la preziosità della materia l'oggetto non ha fascini per lui. Ogni collezionista crede di obbedire a criteri di pura bellezza, ma nessuno comprerebbe cosa di cui non sia certo di realizzare presto o tardi il prezzo sborsato ed anzi uno maggiore. C'è a questo riguardo un aneddoto, riferito dall'accorto negoziante parigino che lanciò la fama di Cézanne, che è una

meraviglia di eloquenza. Il negoziante aveva proposto più volte ad un ricchissimo barone ebreo, grande raccoglitore di opere d'arte, di comperare qualcheduno dei Cézanne che teneva in magazzino; il barone non ne volle mai sapere: li trovava orribili. Non aveva torto. Ma dopo qualche anno, alla terza o quarta offerta, quando seppe che i Cézanne facevano alti prezzi sul mercato, cominciò a mostrarsi più conciliante e finì per comprarli. Non solo li comperò, ma cominciò a trovarli interessanti. Come vedete, l'iniziativa estetica aveva una base principalmente finanziaria. Cézanne si vendeva bene ed aumentava di prezzo: dunque era un uomo d'ingegno, e non c'era da rimetterci ad aver fiducia in lui. Dal più al meno la base del collezionismo artistico è questa.

— È una base lusinghiera — disse con sarcasmo il pittore.

— Non dico di no, ma è così — ripigliò il parlatore. — E bisogna scusare anche la loro ignoranza. Per la maggior parte cominciano a conoscere un'artista il giorno in cui ne comperano un'opera. Prima era un Carneade, ma il giorno dopo diventa un grande ingegno. Un grande ingegno, non un genio. Mi sono accorto che il medio collezionista non ama il genio: in fondo al cuore lo detesta; lo detesta perchè difficilmente può comperarlo. Ciò vi spiega l'esaltamento sproporzionato di tanti ingegni minori: è una montatura commerciale necessaria a lusingare l'amor proprio dei collezionisti; ciò vi spiega anche quella che avete definito bene l'idolatria

dello sgorbio; non tutti possono procurarsi un'opera completa, ma tutti o quasi possono ambire il possesso di un frego di pennello sopra un'assicella, di due incerte linee di matita sopra un pezzo di carta.

— Ed è questa l'intelligenza artistica degli « amatori d'arte »?

— Ahimè, — concluse lo scettico — temo che nulla più del collezionismo sia proprio a sviare dalla retta e pura comprensione della bellezza. Per i più non porta che ad un'infarinatura di nomi e di cifre tecniche; ma anche nei più colti ed intelligenti il criterio commerciale del raccoglitore inquina lentamente ed insensibilmente il senso estetico. Nessun raccoglitore può possedere la serenità estetica di giudizio che possediamo voi ed io, che non avremo mai una galleria di quadri se non nel nostro cervello; il senso estetico deve per forza patteggiare con l'amor proprio del proprietario: il criterio dell'oggetto raro sostituisce insensibilmente quello dell'oggetto bello. È il caso del barone ebreo. Il collezionista, anche intelligente, finisce per accettare in arte le insufficenze, le lacune, gli errori, talvolta gli orrori, ed anzi a considerarli con compiacenza, perchè sono le caratteristiche delle opere che possiede, opere che sa di aver pagato a caro prezzo e da cui potrebbe ricavare quando che sia un prezzo più alto. Anche nella fama, se non nella gloria, entra purtroppo il fattore economico...

(1920)

## LA SALA DEGLI ANALFABETI

C'è una nuova istituzione nelle mostre d'arte; una nuova istituzione oramai entrata ben salda nelle consuetudini e universalmente ammessa, ammirata e gustata: è la sala degli analfabeti.

Nelle altre sale si raccolgono le opere d'arte d'ogni aspetto o tendenza, ma che presentino quel minimo di conoscenza della grammatica e della sintassi figurativa che da secoli e secoli è reputato necessario ad un'estrinsecazione che voglia e possa chiamarsi artistica; anzi, si dà ad esse un esame, e quelle che, a giudizio di una giurìa di artisti, non mostrino quel minimo di conoscenza, sono messe alla porta come indegne di prender parte ad una manifestazione di arte. Questo esame può essere volta a volta indulgente o severo, e, come tutti gli esami, ingannevole ed ingiusto. Può capitare che più che dagli errori del quadro o della statua gli esaminatori siano guidati nel loro giudizio dalla simpatia o dall'antipatia pel soggetto, pel modello, per la tecnica o per l'autore. Può accadere che i giudici prendano un granchio, e ammettano come intelligente e studioso un

qualche candidato prepotente e ciarlatano che recita con sicumera una lezione che non ha capito, ma che ha imparato pappagallescamente a memoria; può darsi che boccino come ignorante o pigro un qualche allievo intelligente, ma timido e ingenuo che non sa mettere in mostra ciò che conosce e che si rassegna umilmente alla sorte; può darsi che promuovano un indegno, non perchè non lo vedano tale, ma perchè è raccomandato da qualche persona influente che occorre tenersi amica, o da qualche insinuante signora a cui non si sa dire di no; può darsi che diano l'accesso alle opere dei loro allievi od allieve, per tenerezza di maestri o per spiegabile, se non lodevole, tornaconto professionale; può darsi che appoggino gli artisti del proprio gruppo e buttino a mare quelli del gruppo avversario: son cose che càpitano in tutti gli esami, prima perchè le norme artistiche non sono entità immutabili e precise come gli strumenti di misura; poi perchè non esistono bilance esatte per pesare un valore d'arte; infine perchè i giudici sono uomini, cioè esseri soggetti all'errore, alle tendenze e simpatie individuali, alle influenze, alla suggestione, alla passione, al bisogno.

Ma insomma è un esame, e gli esaminati si acconciano, più o meno piacevolmente, al verdetto, perchè tutti riconoscono che un esame ci dev'essere, perchè, se non ci fosse, le sale delle esposizioni artistiche sarebbero invase da una inondazione di cose puerili, grottesche, ignobili, indecenti, inviate da tutti i deficenti, pazzi e mattodi che pullulano nelle zone

grigie dell'umanità inferiore: i concorsi liberi ne sono una prova esilarante.

Così si faceva da secoli e così si continua a fare, perchè con tutti gli inconvenienti e gli errori che ogni giudizio umano porta con sè, non si è trovato di meglio. Da questo esame si esonerano soltanto quegli artisti che avendolo subito numerose volte favorevolmente, ed avendo dato copioso saggio della loro idoneità tecnica hanno un diritto morale di non essere trattati come scolaretti, anche se qualche volta rimbambiscano. Ed è giusto, perchè la vecchiaia può essere, sì, una nuova infanzia, ma non la si può trattare con la severità della prima, ed anzi ha diritto a rispetto e riguardo.

* * *

Così si faceva una volta, e ancora si fa oggi, ma con un'aggiunta. Le mostre d'arte si sono arricchite di una sala nuova, di una sala speciale, nella quale si invitano opere di artisti che quell'esame non hanno mai subito, o che avendolo subito sono sempre stati bocciati, e che in ogni modo non potrebbero subirlo senza bocciatura: le si esonerano dall'esame proprio per questo.

Così avviene che le mostre artistiche offrano al visitatore stupefatto delle cose inimmaginabili: sgorbi infantili, pupazzi buffoneschi, paesaggi appetto ai quali le insegne dei lattivendoli possono sembrare

capolavori di Ruysdael o di Potter, cose che sembrerebbero a loro posto nelle cartelle degli asili infantili, nelle vetrine dei parrucchieri di provincia, fra gli ex-voti delle chiese di campagna, negli archivi di psichiatria, in tutti quei luoghi in cui si era soliti cercare la goffa barbarie, o l'insufficenza puerile, o la comica impotenza, o la tragica pazzia.

Perchè mai questa merce grottesca che qualunque giuria artistica metterebbe fuori dell'uscio con un sorriso di scherno o di commiserazione, entra senza esame nelle mostre d'arte? Per la semplice ragione che invece di essere l'espressione ingenua ed involontaria di povera gente inetta è (dicono) la manifestazione voluta e cosciente di individui che si dichiarano da sè artisti e annunciano il rinnovamento dell'arte.

Veramente tale dichiarazione non dovrebbe avere nessun valore, perchè quelle opere sedicenti volute sono nella loro puerile insufficenza, nella loro goffaggine, nella loro barbarie, assolutamente simili a quelle involontarie dei bambini, degli inetti e dei pazzi. Intorno a ciò nessun artista, grande o piccolo, ha il menomo dubbio. Dunque, secondo la logica e la giustizia, se si escludono le une bisognerebbe escludere le altre, e se si ammettono le altre, bisognerebbe ammetterle tutte. Ma siccome la logica e la giustizia non sono precisamente le dee reggitrici delle moderne mostre d'arte, è proprio perchè nessuna giuria artistica potrebbe decentemente accettare quella roba che la si esonera da ogni esame.

* * *

All'inaugurazione di una esposizione cospicua in cui la sala degli analfabeti faceva una delle sue prime comparse, ho chiesto ad uno degli ordinatori: « Come mai avete lasciato entrare quelle cose grottesche? ».

L'interrogato assunse un'aria diplomatica. « Ecco, mi rispose, non fu senza contrasto. Due di noi volevano dare le dimissioni, e ci volle del bello e del buono a farli recedere. Ma credi, abbiamo fatto bene. Era necessario che il pubblico giudicasse coi suoi occhi l'arte di certi signori che empiono i giornali e le riviste delle loro escandescenze critiche e dei loro magniloquenti programmi. Se noi li avessimo esclusi, avrebbero strillato come aquile, ci avrebbero accusati di esser nemici di ogni giovanile tentativo di rinnovamento, ci avrebbero dipinto come paurosi e invidiosi della loro genialità. Ora invece sono a tu per tu col pubblico: il pubblico li giudicherà ».

È una spiegazione ingegnosa; ma lo è troppo: è anche troppo comoda. Se gli ordinatori di una mostra d'arte non hanno il coraggio di un'opinione propria, se preferiscono deferire al pubblico ogni giudizio, a rischio di ospitare nelle loro sale orrori che con l'arte non hanno che fare, dovrebbero onestamente abolire ogni giuria e raccogliere qualunque cosa sia loro inviata. Ma giudicare e respingere qualche centinaio di opere, come di un valore

artistico non sufficiente, per accettare poi quelle intorno alle quali ogni discussione è impossibile perchè non appartengono all'arte ma all'analfabetismo artistico, è cosa che dovrebbe ripugnare a qualunque coscienza di artista. Perchè c'è anche il pericolo che il pubblico indotto cada nel tranello di un equivoco, e lungi dal comprendere la ragione vera, si immagini che un qualche misterioso valore d'arte in quelle cose ci sia, se artisti le hanno credute degne di essere esposte.

* * *

Comunque, una spiegazione di quel genere la si poteva accettare una volta tanto; per una volta tanto si poteva ammettere utile che il pubblico vedesse coi proprî occhi che razza di roba certa gente tenti di far passare per arte. E il pubblico vide e giudicò. Pareva che ogni pericolo di inganno fosse ormai escluso, e che non fosse più necessario ripetere la alquanto arrischiata prova: invece la sala degli analfabeti continua e fiorisce, diventa un'istituzione comune e stabile: è segno che quella tale spiegazione, era una spiegazione ingegnosa sì, ma pietosamente ingannatrice e sottilmente diplomatica.

Bisogna dunque che ce ne sia un'altra. Un artista a cui comunicavo il mio stupore me ne ha accennato una diversa. « Senza dubbio, mi ha detto, sono cose talmente inconcepibili che il vederle in una esposi-

zione d'arte fa ira e vergogna; e se fossero l'opera di gente anonima non ci entrerebbero certo; ma, che vuole, questi signori scrivono; più o meno bene, ma scrivono, e quando non scrivono, hanno amici letterati o giornalisti che scrivono per loro e naturalmente con le loro idee: collaborano a riviste e giornali, fanno la critica, e talvolta con molta acerbità, anzi con virulenza grande e ingiurie a grandi ed a piccini. Lei vede che anche i maggiori critici li trattano con somma prudenza, e dinanzi a certe indescrivibili pitture se la cavano esprimendo il candido augurio che i loro autori vogliano dipingere almeno come scrivono. Si capisce che anche maggior cautela usino gli artisti: non fa mai piacere attirarsi censure acerbe, anche se provengano da persone che non ispirano con le loro opere precisamente una grande riverenza. Si dice persino che qualche artista abbia spinto la saggezza sino a comperare qualche saggio di questa roba: meno per la mossa irresistibile dell'entusiasmo che non per lo scopo pratico di assicurarsi una legittima benevolenza critica da parte di chi non è avvezzo a simili omaggi... ».

Così mi ha parlato un pittore: ma questa delucidazione è naturalmente da respingere come mordace, tendenziosa, offensiva ed inammissibile.

* * *

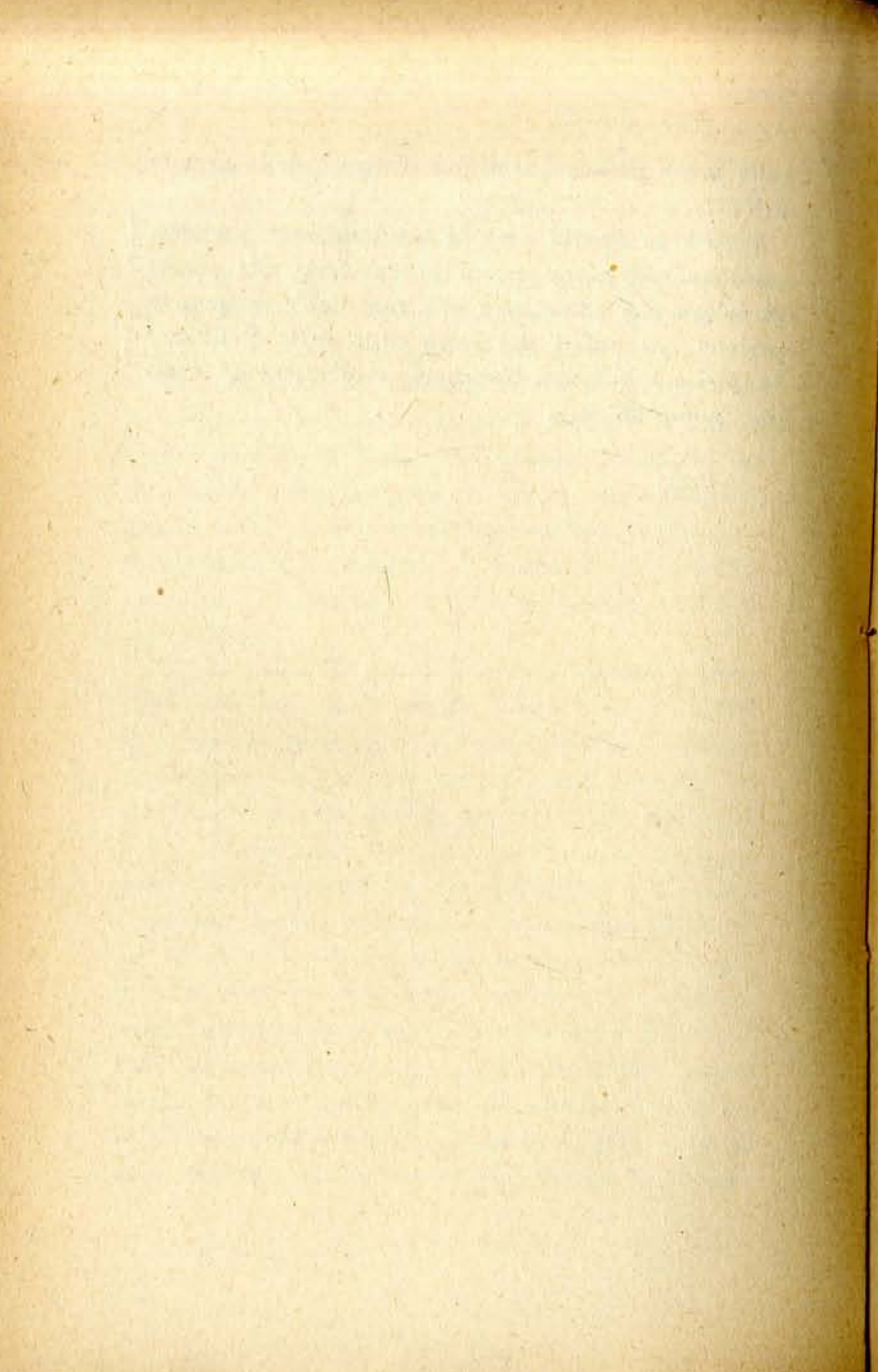
Ho sentito dire da altri: « Son gente che cerca la sua via, e chissà che non la trovi ». È una spiegazio-

ne alquanto indulgente, quasi certamente falsa, ed in ogni caso, inapplicabile. Perchè ad un candidato alla laurea che scriva « Itaglia » col *g*, « bachio » con l'*h* e « dippingere » con due *p*, gli esaminatori non dicono: è uno che cerca la sua strada, e chissà che non la trovi: diamogli quindi senza esame la licenza di fare il professore di lingua italiana, l'ingegnere, il medico o l'avvocato; ma lo bocciano e lo rimandano all'asilo; ed hanno evidentemente ragione. Infatti sarebbe una iniquità mostruosa che quell'analfabeta fosse laureato senz'esame mentre vengono respinte decine e centinaia di candidati per qualche ignoranza o inesattezza in qualche delicato punto di alta cultura.

No; la colpa di questo scandalo è proprio tutta degli ordinatori delle mostre d'arte. Che ci sia della gente che inalbera a indirizzo estetico l'analfabetismo figurativo, si può capire: è così comodo. Ma il male non sarebbe grande, se tutti coloro che sanno perfettamente come l'arte non possa essere uno sproposito, una puerilità od una goffaggine, e lo sanno tanto che usano di questa loro persuasione giudicando, talora con molta severità, le opere dei colleghi, non usassero una stranissima eccezione per una sala sola, lavandosene le mani come Ponzio Pilato. E non con ugual diritto; perchè Ponzio Pilato poteva legalmente ritenersi estraneo alla condanna religiosa di Cristo, mentre nulla può assoverli dall'accusa di aver abdicato ad un loro preciso dovere di equani-

mità verso gli altri respinti e di tutela della dignità dell'arte.

Perchè se questa oasi di analfabetismo protetto, continua, chi potrà ancora prestar fede alle parole di coloro che presiedono alle cose dell'arte quando parlano con enfasi del sacro culto della Bellezza? Se quella è bellezza, bisognerà, evidentemente, cambiar nome all'altra.

(1923)

## I RINSAVITI.

Càpita oggi di leggere in qualche rassegna di critico autorevole intorno al quadro di qualche artista di avanguardia queste parole: « il suo quadro è dipinto come si dipingeva sette od otto anni fa ». Il lettore ingenuo può credere che sia una definizione sprezzante; ma no; è un elogio. Sicuro: critica e pittori si sono accorti che era ora di ritornare bonariamente indietro.

Si ritorna indietro talora d'un salto e talora a piccoli passi: non si ha il coraggio di buttare a mare d'un tratto le conquiste di avanguardia e di confessarne il fallimento. Si tenta di convincere noi e gli altri che quelle esperienze, se non condussero ad alcun risultato, non furono nondimeno inutili. Per non tornare di un subito alla modernità (non di avanguardia) ci si rifugia nell'arcaismo. Ma è un arcaismo eloquentemente evolutivo, e talvolta l'evoluzione è rapida. Nell'elogio di un altro critico intorno all'opera di un giovane pittore ho letto

queste parole, candide, ma significative: « L'auto-
« re che qualche anno addietro aveva aderito al
« cubismo ed aveva profuso molto ingegno in ri-
« cerche di forma astratta, ritorna ora ad un'arte
« più consona alle nostre tradizioni. Ed è in conti-
« nuo progresso. L'anno scorso le sue tele ricordava-
« no l'ingenuità dei nostri trecentisti: quest'anno
« sembra un quattrocentista schietto ». È probabile
che l'anno venturo giungerà al cinquecento, e poi al
seicento, e via via, se Dio gli dà vita, fino al secolo
in cui vive.

***

Si leggono nelle riviste di avanguardia confessioni
preziose. « Stanchi di correr le poste nel regno del-
le morte forme, tediati dai bivacchi sotto i fuochi
fatui dell'astrazione, esausti del commercio con le
tenebre infeconde, fruiti da succubi ed incubi spos-
santi, gli artisti moderni dopo alcuni decenni di
esperienze negative pagate duramente di persona,
si trovano all'estremo limite delle loro risorse ».
L'artista moderno « briaco di suo razionalismo so-
lipsistico, manco che farsi comprendere, non capi-
sce neppure se medesimo ». Sembra si sia accorto che
esaurite che siano le variazioni tematiche delle scuo-
le di avanguardia, la materia estetica rimane sorda
alla petulanza plastica dei moderni ». Si è accorto
che l'arte « è rovinata nell'ingranaggio dialettico del-
la storia, tra le prese antitetiche dell'intellettuali-

smo, nelle moriture forme esistenziali » e ne è rimasta « una glaciale geometria, una frantumazione plastica, una posa critica, una retorica clamante nella solitudine accecata e sorda ».

* * *

Lo stile è barbaro e strampalato, come è di moda oggi fra i giovani, ma la confessione è importante. Sì, se ne sono accorti persino loro: si sono accorti che i fuochi fatui, gli incubi, le tenebre infeconde e la petulanza non sono il miglior vivaio per l'arte.

Il rimedio? È presto trovato: per gli uni è il « classicismo », per gli altri « la tradizione ».

Vocaboli augusti, ma alquanto indeterminati; è più comodo prendere un maestro da imitare; e c'è chi sceglie Poussin, e chi risale a Giotto, e chi si ferma a Paolo Uccello o a Piero della Francesca.

C'è della gente che fino all'anno scorso dipingeva a scacchi e che improvvisamente si è scoperta un'anima giottesca. E ha fatto il Giotto, secondo i proprii mezzi. Giotto aveva cercato di essere, quanto più era capace, moderno; aveva cercato cioè di muovere, di animare i rigidi schemi dei suoi predecessori, aveva cercato di rendere quanto più gli era possibile prossime alla vita le sue figure; costoro cercano di essere quanto più possono rigidi e antichi. Non si domandano se Giotto, rivivendo oggi col suo ingegno in questo mondo nostro, avendo dinnan-

zi agli occhi Velasquez e Rembrandt, dipingerebbe ancora come dipinse. Non è necessario. Fare il Giotto, per certuni, è abbastanza semplice. Non si tratta che di mettere le figure in atteggiamento di statue di legno, di contornarle con un filo di ferro nero che disegni la forma in modo piuttosto tondeggiante e di campirle con una tinta di noce vecchio o di feccia di vino, da cui sia accuratamente esclusa qualsiasi ricerca di modellatura troppo precisa e qualunque verità di colore: così si possono ottenere gli elogi della critica che sta covando l'uovo della nuova arte italiana.

È naturale. C'è della gente corta di vista, che per procedere ha bisogno di picchiar la testa ora nel muro di sinistra, ora in quello di destra: soltanto a prezzo di questi cozzi tremendi fa qualche passo. Quando si accorge che gli spezzatini d'uomo non sono un'arte umana, non può fermarsi alla figura viva quale la vedono tutti: per ricostrurre la natura che aveva fatto a pezzi, come i bambini sventrano le bambole, bisogna che la ricostruisca di rigido legno. Avviene per i deficenti dell'arte ciò che accade agli squilibrati del pensiero: dal materialismo più beffardo passano alla religiosità più frenetica, e viceversa.

* * *

Se per tornare nella tradizione c'è chi dice di rifarsi da Giotto, qualche altro afferma di riallacciarsi

a Paolo Uccello e a Piero della Francesca. Ma sono lustre: nell'opera di questi rinsaviti, dell'insegnamento di questi antichi non c'è nemmeno l'ombra: il loro nome non è che preso per bandiera per far passare errori artificiali con errori veri, un'insufficenza moderna vestita di falsa insufficenza antica. E resterebbe sempre da dimostrare che lo spirito del nostro tempo sia proprio vicino ed affine a quello del tempo che ha prodotto quell'arte, resterebbe da dimostrare che lo spirito della nostra vita richiede imperiosamente una figurazione rigida, legnosa, statuaria. Ma la critica non si fa di queste domande.

C'è qualche altro che si crede di tornare al classicismo introducendo nella sottana di qualche contadina, dipinta con lo stento di un cattivo impressionista, qualche partito di pieghe tagliuzzate, come poteva farlo legittimamente nella fluenza del proprio stile, possentemente decorativo, un Tiepolo; e stonano naturalmente, come una salsa raffinata di alta cucina in una cena di polenta e di patate lesse.

C'è chi cerca la salute in una nostalgica imitazione di maestri del Cinquecento: cieli verdastri e case rossiccie del Carpaccio, ritratti vasariani o bronzineschi con gli amminicoli di prammatica, il tutto imitato in modo volutamente maldestro per togliergli l'antipatia della copia e far supporre il senso di una interpretazione moderna.

* * *

V'è qualcuno di maggior ingegno, a cui non si può rivolgere l'accusa di cercare nel ritorno all'arcaismo un modo di celare la propria insufficenza, qualcuno a cui non si può dar la taccia di farsi una personalità posticcia a spese degli antichi goffamente acciabattati, qualcuno che, o per caso, o per ragioni estrinseche, ha forse trovato nell'imitazione arcaica una via di salvazione dalle aberrazioni avveniristiche.

Così è avvenuto che artisti e pubblico siano stati piacevolmente attirati da figurazioni che venti anni addietro sarebbero sembrate anacronistiche, illogiche, condannevoli, da figurazioni in cui è ripreso dai quattrocentisti il contorno duramente segnato, la rigidità lignea delle membra, lo smalto delle carni senza trasparenza, la povertà della loro colorazione, il chiaroscuro pesante e senza riflessi.

Che il pubblico accorra ed ammiri, si capisce: ha ragione. Era da anni che, tra impressionismo, puntinismo, cubismo e futurismo, gli somministravano cose idiote e pazzesche, dinanzi alle quali non osava reagire per paura di non sembrare intelligente, ma che gli pesavano legittimamente sullo stomaco; alfine si trovava innanzi immagini umane atteggiate con una innegabile poesia d'ambiente, cosa a cui non era più avvezzo; inoltre, anche se non colto, si trovava in paese di qualche conoscenza. Che le signore eleganti se ne entusiasmino, non fa

meraviglia: esse, che nei mobili dei loro appartamenti non vedono salute che nel falso *vieux bois* e negli stili, non possono che accogliere con giubilo quel falso *vieux bois* delle carni come il *non plus ultra* del buon gusto aristocratico; e non mi stupirei se qualcheduna spingesse l'entusiasmo fino a comparire in qualche ballo col viso tinto con sugo di liquirizia per aver un'aria più rinascimento. È questione di moda: le loro bisnonne della fine del Settecento ambivano di essere ritratte con un incarnato esageratamente roseo, e Reynolds diceva ai colleghi: « Fuggite la creta, il mattone e il carbone: cercate la perla e la pesca matura! ». Ora il mattone e la creta sono altamente pregiati; anzi il preferito è il color noce vecchio lucidato a cera. È questione di moda. Ma la moda è una cosa e l'arte un'altra.

* * *

È un'altra cosa. E dinanzi a questi indirizzi ed a questi entusiasmi vien da chiedersi: era necessario far tanto chiasso di rivoluzioni e di rinnovamento per giungere poi a copiare la messa in scena, la tenda, il davanzale, il libro e la melagrana, il cartiglio col nome, dei ritratti del Quattrocento? Era necessario mettere l'arte a pezzi col cubismo e col futurismo e dipingere teste fatte col compasso e attraversate da raggi astrali per giungere poi a questo? Ed è questa l'arte giovane? l'arte nuova?

Perchè questi novatori non imitano soltanto la messa in scena dei maestri del Quattrocento: ne imitano anche le modalità lineari e cromatiche, la fattura e la tecnica: ne imitano la durezza angolosa, i contorni ritagliati, il chiaroscuro sbagliato, il colorito terreo e gli errori di disegno; ne imitano cioè le insufficenze involontarie, ammissibili quando sono ingenue, ma alquanto ostiche quando sono procurate artificiosamente: fanno cioè ciò che i francesi dicono un *pastiche* d'antico.

Ora il *pastiche* d'antico nelle mani di un artista d'ingegno può diventare una cosa gustosa e pregevole; ma è sempre un *pastiche*, cioè un prodotto ibrido che non vive che di una vita artificiosa e posticcia: ed anche se comporti qualche modalità personale di armonia lineare e cromatica, qualche infusione di modernità, è pur sempre il frutto di un compromesso, ed i compromessi in arte non sono vitali.

L'arcaismo è legittimo in un Rossetti perchè nasce da un'identità di sentimento: e appunto perchè è nutrito da un sentimento organico rinnova lo spirito antico e non ne copia le forme, e sopratutto non ne imita gli errori. Le insufficenze di Rossetti sono le insufficenze ingenue del suo temperamento: dove ha potuto si è sforzato di superare ed ha superato gli antichi nella rappresentazione formale e cromatica. E il suo arcaismo non è una moda improvvisa: ispira tutta quanta la sua opera dai primi passi agli ultimi: è la forma necessaria del suo spirito, sensua-

le, prezioso, mistico, di arcaico sperduto in un mondo non suo; non esce dal suo contrario, com'è l'arcaismo di questi moderni che è sorto dal cubismo e dal futurismo. E vien da ridere a pensare che certa critica italiana che giubila vedendo pittori copiare, talora con una goffaggine voluta, i maestri del Quattrocento e del Cinquecento, pochi anni addietro trattava con un compatimento sprezzante, come povera gente irretita in un miraggio infecondo, i preraffaelliti inglesi, il cui sforzo era tanto più intelligente, più onesto, più geniale, più progressivo.

Lo so; la critica dice che questa è un'altra cosa. Dice che questi moderni riprendono gli schemi antichi, perchè hanno trovato in essi i precedenti storici della loro teoria dei volumi, della corposità, della sintesi plastica, ecc., ecc. Ma non è che una lustra per ingannare chi vuol essere ingannato. Ciò che attira a queste opere il giustificato favore degli artisti e del pubblico non sono i volumi, la corposità, la sintesi geometrica della forma: è la poesia del sentimento antico che seppe creare armoniose forme di composizione decorativa, suggestive intimità di espressione psicologica; è proprio l'aria antica, che piace, il *pastiche* di vecchio, e non un sentimento nuovo, che non c'è. E allora vien da chiedersi se sia questa una via nuova e moderna, capace di uno sviluppo progressivo, o non soltanto una ingegnosa e piacevole « variazione » su un tema storico. Un musicista dotto e ingegnoso può scrivere una pregevole fuga di andamento bachiano, un poeta abile e fine

può comporre un delicato sonetto nel dolce stil nuovo: diremo che sono una musica ed una lirica moderna? Certo sono preferibili agli intona-rumori ed alle parole in libertà dei futuristi. Ma non è una ragione. O, per lo meno, è una ragione transitoria.

(1923)

## EDONISMO PITTORICO.

Non v'è visitatore di mostra d'arte, artista o profano che sia, che non abbia fatto un'osservazione ovvia: all'uscire dalle sale di un'esposizione come appare bella la natura vera di fronte a quella dipinta! Come ariosa e linda, piena di luce e di incanto! V'è nel palazzo delle esposizioni veneziane una passarella che collegando due parti dell'edificio offre una improvvisa visione della laguna, ed è famosa appunto per quell'impressione comune, immancabile, incontrastabile, e per le esclamazioni spontanee che la manifestano.

Quei visitatori, e tutti i loro simili, non sanno di esser vittime di un grossolano errore; perchè, secondo il filosofo dell'estetica, non esistendo un bello di natura e la natura non essendo nè bella nè brutta, può apparir bella soltanto attraverso l'opera di un artista, o almeno il ricordo di essa. Ma tant'è quell'impressione è reale, innegabile, insopprimibile. E allora vien da farsi un'altra domanda. Perchè mai tanta gente si ostina, con sforzi d'ogni genere, con grave dispendio di tempo e di denaro, a popolare le

sale delle esposizioni di una produzione artistica, enormemente superiore alle richieste, nonchè priva di ogni ragione di esistere, perchè non solo non rende bella la natura, ma le è spaventosamente inferiore?

* * *

La filosofia non si occupa di queste cose; ma la critica d'arte, a cui non può sfuggire il lato pratico di esse, ha pronta una risposta: non si può disciplinare, nè limitare la creazione artistica; è necessario che migliaia tentino perchè uno riesca; è inevitabile che accanto ai creatori legittimi ci siano gli impotenti, gli incapaci, gli insufficenti, gli squilibrati, gli illusi; l'arte è cosa così ardua ed imperscrutabile che il fallito di oggi può essere il trionfatore di domani; occorrono mille tentativi per giungere ad un risultato: il tempo farà la sua scelta; le vittime, se mai, sono volontarie. È una spiegazione eccellente, ma è una spiegazione ingannevole. Se l'arte è così ardua, se la natura è un confronto schiacciante, come mai tanta gente, dopo aver provato e riprovato per anni e decenni, si ostina in uno sforzo inane? Come mai non abbandona l'impresa? Come mai anzi sembra incaponirsi quanto meno riesce? Il nobile proposito di vincere la lotta non basta a spiegare quella caparbietà. E non spiega nemmeno un'altra cosa: la desolante mancanza di ogni ragione di poesia, che contraddistingue i nove decimi della produ-

zione: la miseria degli argomenti, per cui ogni cosa bella o brutta che sia serve a dipingere un quadro: la banalità disperante dei soggetti che mostrano chiaramente ciò che sono: un puro pretesto « per dipingere ».

La ragione vera è un'altra. Se le esposizioni sono spaventosamente ingombre di opere inutili, senza ragione e senza scopo; se tanta gente si ostina in una fatica vana, se nulla può indurla a smettere, la ragione è questa: che disegnare e dipingere è un piacere profondo.

È un piacere profondo, anche se chi disegna e dipinge non è un poeta, anche se non è un artista, se non ha nulla di geniale, anche se non ha nulla da dire e se non vuol dir nulla, anche se non ama la natura e se non ha sentimento di bellezza, anche se non riesce. Novantanove centesimi, a dir poco, delle opere di un'esposizione non hanno altra ragione efficente che questa: il piacere dell'autore.

* * *

Perchè sia un piacere profondo, non solo il tradurre una visione interiore, non solo il cercare di armonizzare secondo un senso individuale di armonia le linee e i colori della natura, ma il semplice cercare di copiarla, non è facile dire.

C'entrano varii elementi e non è agevole discriminarli per giungere al fondamentale.

Si può innanzi tutto pensare che nasca dalla compiacenza di impiegare doti meccaniche native: capacità dell'occhio di cogliere le proporzioni dei corpi, i rapporti di tono del chiaroscuro, la qualità dei colori, e felicità di mano nel renderli. E certo questa, com'è una delle ragioni determinanti del volgersi all'arte di una gran parte degli artisti, ne spiega il piacere professionale. Ma non basta: quel godimento si avvera anche in individui privi di vocazione tecnica; lo gusta anche chi non ha doti native, chi stenta e fatica, anche chi è addirittura negato alle arti figurative: le mostre artistiche ne offrono purtroppo una prova fin troppo abbondante. Amore delle forme naturali, intima gioia di scrutare la natura nei suoi lineamenti? No; non basta: si vede già nei bambini a cui sarebbe troppo conferire tale sentimento. In verità la spinta fondamentale non è altro che la compiacenza di riuscire a imitare le forme naturali attraverso una lotta che con le sue vittorie e le sue sconfitte è profondamente eccitante.

Questa spinta fondamentale, che nella sua forma prima non ha ancora a che fare con l'arte, può arricchirsi di sensibilità estetiche; senso dei valori, delle forme, dei colori, può man mano disciplinarsi, affinarsi e tendere ad uno scopo artistico: il raggiungimento di un'armonia di forme e di colori, poichè l'armonia è la base e la ragione dell'arte, sebbene i filosofi dell'estetica non se ne accorgano; può divenire strumento di una fantasma poetico, può salire ai più alti gradi della creazione artistica, ma nel

suo grado più basso non è che compiacenza imitativa.

La massima parte degli artisti, e di quelli che si credono tali, non ha alla sua opera altra ragione prima che questa. Con lo studio, con la convivenza con le opere del passato assimila man mano sensibilità estetiche di cui sarebbe originalmente priva. Gli artisti attratti alle arti figurative da un prepotente bisogno di espressione poetica, cioè i veri artisti, sono rarissimi: si direbbe che sono l'eccezione. Infatti il bisogno espressivo di poesia non si manifesta che con una certa maturità, cioè quando la conquista dei mezzi tecnici è divenuta più difficile. Genii sono coloro che possedendo questo tesoro interiore hanno avuto da natura anche doti meccaniche native che li hanno attirati all'arte quando ancora non ne avevano il bisogno sentimentale; quando la pressione fantastica si è dichiarata nel loro essere, si sono trovati ad aver tra mano lo strumento già pronto e perfetto.

Tra questi due poli, tra la compiacenza imitativa e la creazione fantastica, tra il meccanico e il genio stanno le infinite categorie del temperamento artistico, ma l'enorme maggioranza è assai più vicina alla base che al sommo. Uno sguardo ad una mostra d'arte basta a darcene la prova. La ragione della massima parte delle opere non è che il piacere di imitare. Inutilmente cerca di vestirsi di mode tecniche, di ideologie figurative per darsi un carattere d'arte, per nascondere l'incapacità a raggiungere il risul-

tato, per farsi una ragione di esistere: in fondo non c'è che la compiacenza del meccanismo imitativo. E ciò spiega come per la massima parte l'argomento del quadro, invece di essere imposto da un prepotente bisogno di espressione poetica, è cercato disperatamente col lumicino. Ciò spiega quella banalità degli argomenti: la donna che fa toeletta, la madre che dà la pappa al bambino, la modella nuda, e gli aranci e le pere e i vasi di fiori: tutte cose che vedute da un occhio armonioso possono divenir arte e arte grande, ma che per i più non sono che il minimo mezzo per imitare qualche cosa.

* * *

Perchè il piacere di dipingere sia profondo, più profondo del piacere di scrivere, modellare, far l'architetto od il musico è facile da capire. Innanzi tutto c'è il piacere e l'aiuto di avere un modello, la natura o l'uomo, anzi, più spesso, e meglio, la donna. Tale piacere ed aiuto non hanno l'architettura e la musica; e per la letteratura che l'avrebbe, il modello non può sempre essere comodamente sotto mano e paziente. Inoltre la tecnica verbale è più spesso fatica che piacere: le parole e le frasi (come le membrature architettoniche) non dànno all'autore che un moderato godimento sensuale nell'adoperarle: sono elementi stanchi pel lungo, secolare uso ed abuso, sono talora cose unte e bisunte, e ci vuole un di-

sperato sforzo per ridonare loro qualche freschezza espressiva. Invece la pittura ha una materia deliziosamente sensuale e sempre nuova. Il pittore può scombiccherare una porcheria, ma è certo di trovare all'indomani sulla tavolozza i colori sempre nuovi e allettanti per esser sedotto ad una nuova prova. Anche le note musicali sono elementi sensuali e sempre giovani, ma per combinarsi in una musica richiedono una capacità creativa che l'imitazione pittorica non richiede. Anche la creta è sempre nuova, ma è una materia sorda e di faticoso impiego e priva di sensualità propria. Così accade (e tutti i pittori, grandi e piccini, abili e inabili lo sanno) che la tecnica pittorica abbia una seduzione senza uguali, sia una attrattiva invincibile e sempre nuova. Il romanziere, il poeta, il musico, l'architetto, possono, dopo una giornata di lavoro duro, sbattere l'uscio e uscire nella via con l'animo amareggiato, con un solo desiderio: dimenticare la propria fatica; ma il pittore, anche quando si avvicina l'ora del pranzo o la luce che scema impedisce di continuare il lavoro, rimane ancora come incatenato a guardare la sua tela, anche se mal riuscita, anche se è un aborto: egli sa che può bastare un'ora di lavoro felice per cambiar volto alle cose, e ne ha sempre perciò la speranza. Ed anche in quel lavoro sfortunato ha provato un piacere profondo.

Moltissimi disegnatori e pittori ne sono inconsci. Poichè si compiacciono profondamente a dipingere, poichè sentono il bisogno di soddisfare questo pia-

cere, immaginano di essere artisti e di incarnare qualche cosa di legittimo e di necessario nella storia dell'arte: in realtà non rappresentano che il proprio divertimento; e se facessero un esame di coscienza, dovrebbero confessarlo a se stessi.

* * *

Questa ricerca del piacere del meccanismo pittorico rappresentativo ha una forma degenerativa assai più nefasta, ed è quella che, invece di attendere alla pura ed ingenua imitazione delle forme naturali, si volge all'imitazione delle formole stilistiche.

L'epidemia dell'imitazione delle cifre e delle ricette pittoriche che imperversa nelle mostre di pittura non è che raramente il risultato di un'identità di visione: nella massima parte dei casi non è che il mezzo comodo di procurarsi il piacere meccanico del dipingere senza nemmeno lo sforzo di scrutare la natura, ma prendendola bell'e fatta nell'elaborazione di un collega. Ha inoltre un vantaggio cospicuo; ed è quello di conferire al risultato un ingannevole aspetto d'arte, poichè le cifre e le formole essendo naturalmente deformazioni, geniali o no, della realtà, il frutto non ha più quell'apparenza di pura imitazione che mostrerebbe troppo l'insufficenza della rappresentazione o l'assenza di qualsiasi elaborazione geniale. Si comprende che questa forma degenerata sia la più comoda e la più fre-

quente; ma non può trarre in inganno che gli ingenui o coloro che hanno interesse a mostrarsi tali: la ragione intima di tali opere non è meno chiara: è una pura ricerca di piacere meccanico, anche se può vestirsi di qualche superficiale estetismo o di qualche ideologia, anzi appunto quando si veste di tali cenci.

* * *

Quando si veda sotto le apparenze la ragione vera, non ci si può stupire della strabocchevole profusione di opere che si chiamano d'arte, e d'arte non sono; non ci si stupisce più di cercarvi invano una ragione estetica, una commozione sentimentale, un fantasma lirico. Se esse non dànno alcun piacere all'osservatore è perchè il loro scopo, più o meno inconscio, era invece di dare un piacere all'autore.

Un filosofo greco, Aristippo, fondò, com'è noto, un sistema filosofico, l'edonismo, che poneva, come fine di tutte le azioni umane, la ricerca del piacere. Se essa non è vera per tutti, lo è certamente per la massima parte di coloro che riempiono delle loro tele le pareti delle mostre artistiche. E non ci sarebbe nulla di male, se questa soddisfazione del piacere proprio non coincidesse troppo spesso, e forse necessariamente, col dispiacere altrui.

(1923)

## IL RITORNO A RAFFAELLO

È la parola d'ordine. Prima da una parte, poi da un'altra, poi da una terza: fra poco sarà un coro. Bisogna ritornare a Raffaello. Solo rimettendosi alla sua scuola, la pittura italiana, la quale non è, pare, in condizioni felici, potrà risollevarsi dal marasma in cui è caduta, e ritrovare la sua vera via, anzi, la sola vera via dell'arte; solo modellandosi su quegli stampi potrà liberarsi dal frammentarismo a cui è stata indotta dal veleno esotico del lirismo puro, il quale, naturalmente, è una delle tante diaboliche invenzioni dei tedeschi per corrompere e minare la sanità dell' arte mediterranea. Non c'è nell'arte salute all'infuori dell'italianità, e poichè in nessun artista essa risplende più pura che in Raffaello, torniamo a Raffaello. Nelle sue opere gli artisti italiani, e non soltanto gli italiani, impareranno lo stile, la composizione, l'architettura del quadro, l'equilibrio delle masse, l'ordine, la gravità e tante altre belle cose.

* * *

Veramente in questi appelli eloquenti ci sono parecchie cose che sorprendono. Sorprende innanzi tutto che ci si accorga così d'un tratto che la pittura italiana è ridotta sulle cigne: non c'è sgorbio oltraggioso, spezzatino d'uomo o fricassea di natura, comparso a qualcheduna delle tante mostre di questi ultimi anni che non abbia trovato la critica benevolmente disposta. Se qualche solitario si permetteva di ricordare che l'architettura, la composizione, l'equilibrio, l'ordine non erano semplici opinioni, ma leggi eterne dell'arte, era mostrato a dito come un guastafeste, come una specie di lugubre necroforo, avvezzo a compiacersi fra le tombe, incapace di comprendere ed apprezzare quelle vivaci manifestazioni di gioventù.

Ma ora dicono che quelle sono oramai tendenze « superate ». Il superamento è la chiave magica con cui la critica quotidiana si toglie di imbarazzo nelle liquidazioni scabrose. A dire, come sarebbe la verità, che quelle erano tendenze idiote o pazzesche, ci sarebbe il pericolo di sentirsi osservar da qualche ingenuo: o perchè allora le avete prese sul serio?

Desta anche qualche sorpresa vedere che si faccia risalire ai tedeschi la colpa del macello artistico a cui abbiamo assistito in questi ultimi anni. No; di macelli i tedeschi ne hanno troppi altri sulla coscienza perchè si debba loro addebitare anche que-

sto. No; il postimpressionismo, il cézannismo, il cubismo e tutti gli altri ismi idioti che ne sono derivati, sono un puro prodotto della cara fratellanza latina; i tedeschi non c'entrano; è una peste che si è appiccicata a loro come a tutti gli altri popoli europei, ma veniva dal cervello del mondo. In quanto al futurismo, tutti sanno che è una purissima gloria italiana.

* * *

Non importa: l'essenziale è che si cominci ad ammettere che si sta male; tanto più che ci indicano subito il rimedio: Raffaello.

Veramente ci sarebbe da diffidare: perchè questo appello all'ordine, all'architettura, alla composizione, alla dignità è una novità italiana, che, come tutte le novità artistiche italiane, viene naturalmente da Parigi; e come tutte le mode parigine sarà seguita da noi come legge. Le sottane si erano così accorciate che più in su non si poteva andare: era inevitabile allungarle di nuovo. Così nella pittura: si era ridotto la natura ad uno spezzatino; era inevitabile ricomporre i frammenti; e ne è sorta la parola d'ordine: ricostruire.

Ma per i francesi la ricostruzione artistica era connessa con l'idealità della ricostruzione dello spirito nazionale uscito dalla terribile prova dell'aggressione germanica. Come, contro la barbarie scapigliata di uno Shakespeare e di un Goethe, i let-

terati francesi predicano il ritorno alla « bienséance » corretta degli eroi di Corneille e di Racine (per Charles Maurras, Racine non è forse superiore a Dante?), così la pittura per penitenza dei propri trascorsi anarchici vuol ritornare al classicismo. Che importa che il vero carattere francese sia in Watteau ed in Fragonard, felicemente sottratti all'influenza italianeggiante? Si vuol essere classici per forza, e, in mancanza di genii, ci si rivolge agli ingegni più docili a quell'insegnamento: a Poussin e ad Ingres.

* * *

Vien da sorridere se si pensa che proprio quegli stessi che fino a ieri tollerarono ed, anzi, esaltarono l'incoerenza dell'impressionismo, la legnosità burattinesca del divisionismo, la barbarie sconnessa e traballante del cézannismo, la idiozia del cubismo, possono indicare come modello gli inamidati travestimenti greco-romani del Poussin, che tramandarono di secolo in secolo, nell'arte francese, fino a inquinare l'opera di Puvis de Chavannes, il gelo della rettorica plastica. Ma più fa sorridere il nuovissimo feticismo per l'Ingres.

Se c'è maestro la cui opera faccia a pugni con le teorie e le tendenze moderne è proprio l'Ingres. Disegnatore linearista diligentissimo ed abilissimo, ma più esatto che espressivo, più impeccabile che geniale, colorista plumbeo ed esecutore levigatissimo,

l'Ingres è, nei suoi ritratti il più oggettivo ed il più fotografico dei moderni, tanto è vero che certi suoi ritratti possono, se riprodotti in fotografia, sembrare ad un ignaro fotografie dal vero, e purtroppo ne hanno spesso la messa in scena.

Non c'è in lui l'emozione di un David o di un Prudhon: è forte, ma preciso, arido, compassato e gelido. Dovrebbe riuscire intollerabile in un'età in cui si afferma che la realtà è nulla, che la natura non va copiata e che ciò che conta è l'emozione lirica dell'artista, in cui si detesta la pittura levigata come se fosse un'imbecillità. Ma l'Ingres proposto a modello non può essere quello dei ritratti: è certo il compositore di scene greco-romane, l'autore di « Edipo e la Sfinge », di « Ruggero libera Angelica », ma sopratutto della « Apothéose d'Homère », in cui riepilogò il suo culto della plastica antica e di Raffaello, gelida riunione di statue disoccupate, colorate di tinte stridenti. Vedremo dunque un giorno l'apoteosi della Francia vittoriosa espressa in quello stile? Viviani e Clemenceau, Joffre e Foch e Castelnau e Nivelle e Gallieni, in atteggiamento tra le statue del Museo Vaticano e la « Scuola d'Atene »?

* * *

Dunque, poichè a Parigi si ritorna al classicismo, dobbiamo tornarci anche noi; e, poichè, se non abbiamo Poussin ed Ingres, abbiamo il loro maestro, torniamo a Raffaello.

Gran nome, non c'è dubbio; senonchè c'è da chiedersi se sia proprio il maestro alla cui scuola la pittura italiana possa trovare il rimedio ai suoi mali.

L'arte di Raffaello, considerata nella sua forma più tipica e più completa: le grandi composizioni decorative, è retta da un carattere fondamentale: la ricerca dell'atteggiamento armonioso. Altri artisti obbediscono ad altri impulsi dominanti, psichici, sentimentali, sensuali, tecnici: una sfumatura di sentimento, una armonia di colore, un effetto di luce: Raffaello mira innanzi tutto all'armonia ritmica. Ogni figura si atteggia nel ritmo più armonioso per sè e nei rapporti con le altre, e naturalmente secondo i modelli della più euritmica fra le arti: la statuaria greca. E questa ricerca diventa normale, indeclinabile, assoluta, tanto assoluta che tutto: poesia dell'argomento, sentimento della scena, espressione delle figure, deve subordinarsi all'equilibrio plastico.

L'armonia dell'attitudine, il gesto armonioso è una ricerca nobilissima, e i Greci hanno mostrato a che altezza possa salire. Ma non è tutto. Non può, sopratutto, essere la legge unica o dominante di un'arte. Non deve svolgersi a danno del sentimento poetico, della naturalezza vitale, della verità espressiva degli atteggiamenti. Quando il gesto armonioso diventa fine a se stesso, quando regge la composizione invece del sentimento poetico (idillico, drammatico, tragico che sia), quando domina e deforma la verità dell'atteggiamento vitale, l'opera d'arte rie-

sce armoniosa all'occhio, ma inespressiva allo spirito, diventa ornamentale, superficiale, decorativa, nel senso meno alto della parola: invece d'essere poesia espressa in forme e colori, diventa ingegnoso gioco di linee e di masse.

* * *

Tale è nella sua essenza fondamentale la tendenza di Raffaello. Nel *Parnaso*, nella *Scuola d'Atene*, nella *Disputa del Santo Sacramento*, nell'*Incendio di Borgo* ogni persona si atteggia come una statua, secondo il ritmo possibilmente più ricco: ognuna fa gesti armoniosi. Rifiorimento dell'armonia greca? No; i Greci non commisero mai questo errore. Basta guardare il fregio delle Panatenee, in cui accanto al drammatico movimento della cavalcata è la rigida gravità delle canefore. L'errore di Raffaello è stato di estendere a norma assoluta e continua ed a scene pittoriche ciò che nei Greci fu (e non sempre, ed usato con bel altra parsimonia) ritmo appropriato all'individualità della statua. E quando si pensi che per ragioni etniche e storiche la pittura di Raffaello sta alle statue greche come i Trionfi del Petrarca ai frammenti di Saffo, non è meraviglia che il risultato sia minore.

Da questa libidine del ritmo plastico statuario nasce la scarsa intimità poetica di tali scene. Meravigliose talvolta per eleganza di forma e per ricchezza di chiaroscuro, attirano i nostri occhi più che non

persuadano il nostro sentimento. L'*Incendio di Borgo*, che dovrebbe essere tragico, ci può attirare per la varietà delle attitudini ma non ci dà nessun senso di tragedia, ed anzi ci delude per la sua assenza di drammaticità.

Anche le figure di Michelangelo « fanno gesti » e gesti armoniosi, ma alquanto diverso ne è l'effetto: una enorme poesia idillica o tragica si sprigiona dal loro ritmo. Egli è che in Michelangelo il gesto rampolla da un prepotente bisogno di espressione dell'anima, e non è schiavo dei classici e affronta, se occorre, disarmonie, pur di esprimersi, mentre in Raffaello è sopratutto compiacenza sensuale dell'occhio vago di equilibrio plastico.

L'equilibrio plastico assunto come legge assoluta ed autonoma non può portare che alla freddezza scolastica ed all'accademismo. Una scena in cui tutte le figure svolgano il ritmo più ricco è come un pranzo composto tutto quanto di dolci. Ad un'arte posta su queste basi vien meno naturalmente la freschezza vitale, l'ingenuità, la virtù persuasiva. Perciò Raffaello apparve quale un Dio alle età sensualeggianti, povere di sentimento e vaghe di virtuosità formale, e spiacque fieramente alle età ricche di vita interiore sincera e profonda, provocando la reazione dei preraffaelliti, i quali cercarono nei quattrocentisti quell'afflato d'anima e quella intensità di carattere che nella composizione decorativa raffaellesca era andata perduta.

* * *

Perchè quando si sottrae la sostanza umana al dominio dello spirito per collocarla sotto quello dell'occhio, la si allontana dalla vita, la quale non è soltanto ginnastica ritmica: in un'arte che mira innanzi tutto al ritmo plastico, la parte più espressiva del corpo, il viso, deve divenire, per armonia logica, necessariamente anch'essa ornamentale, cioè esterna, generica, non caratteristica. E allora l'arte può parlare agli occhi, ma non parla più all'essere intero, non parla sopratutto allo spirito.

Perciò Raffaello è talora più grande quando è meno tipicamente raffaellesco, cioè quando è meno ligio al miraggio del gesto statuario, quando compone la scena con maggior semplicità e la atteggia meno ingegnosamente. E a questo proposito occorre osservare, che coloro che invocano il ritorno a Raffaello come un ritorno al ritmo statuario, farebbero bene a non citare la *Messa di Bolsena.*

La *Messa di Bolsena* è la pagina di Raffaello davanti alla quale si tolgono il cappello anche coloro che non gustano la dolcezza, talora melensa, delle sue Madonne e l'armonia fin troppo cadenzata delle sue attitudini; scuote sopratutto gli artisti moderni. Ed a ragione; perchè Raffaello vi ha dipinto nelle figure dei sediari quattro ritratti che sono un prodigio di pittura, come forma, come colore e come tecnica; così fresche, così vive, così larghe di fattura,

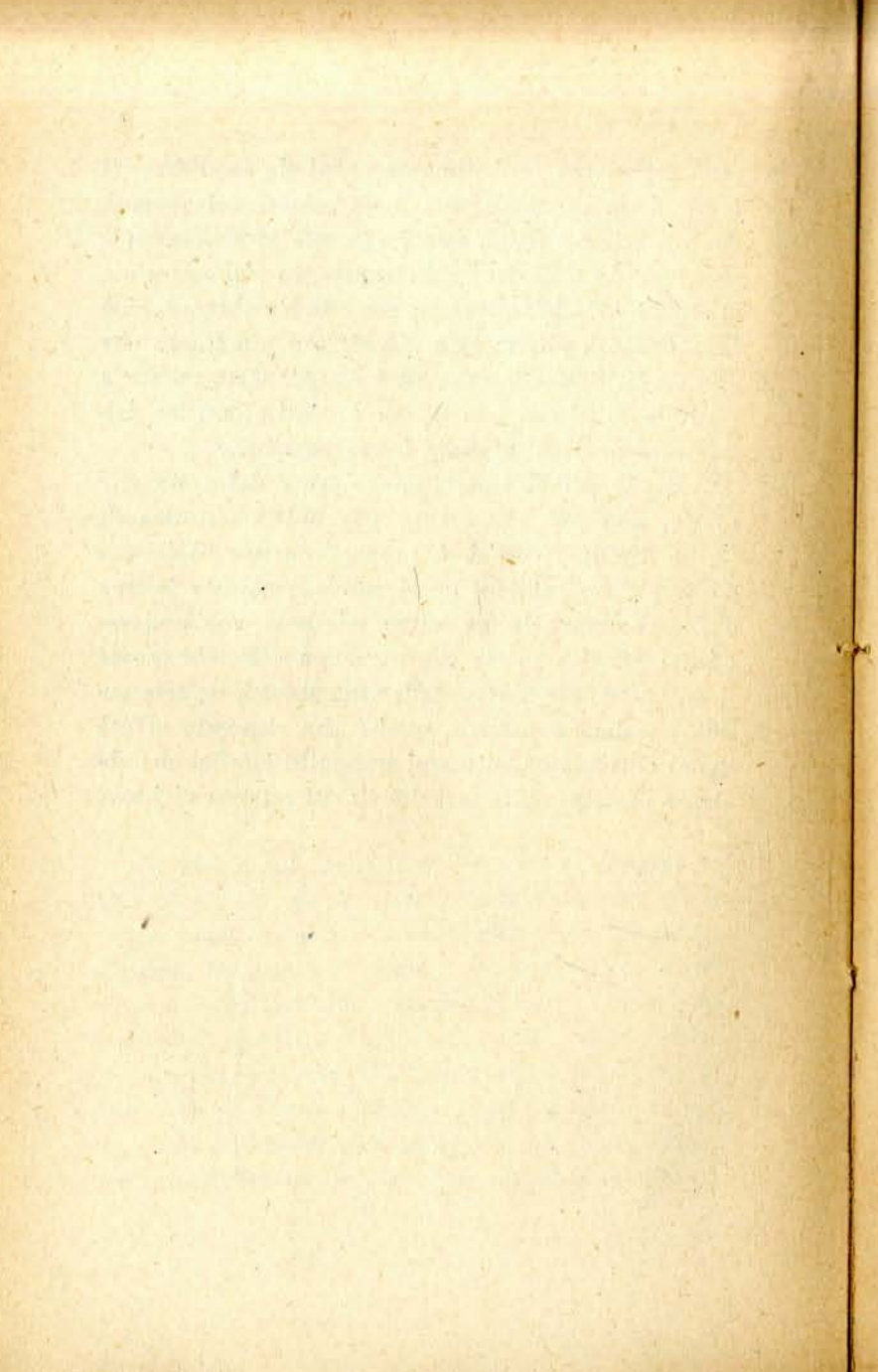
così moderne, che fanno pensare a Velasquez ed a Van Dyck. Spesso guardando le liquide pennellate con cui è tracciato il superbo profilo del primo inginocchiato, ho pensato a quelle con cui furono tracciati il profilo della fante in *Las Meninas*, e le due mirabili teste degli staffieri di Carlo I, e l'antico era più grande. Ma questi prodigiosi ritratti sono un puro pezzo di pittura di carattere, non hanno nulla a che fare col ritmo plastico, con l'ordine classico, col gesto statuario: anzi, ne sono il contraltare più eloquente: mostrano qual prodigioso pittore sarebbe stato Raffaello se si fosse tenuto più stretto alla realtà che non alle statue greco-romane. E l'intera scena è una delle meno raffaellesche di lui, cioè è di quelle che più si allontanano dagli schemi classici: è concepita con la semplicità di un quattrocentista.

* * *

L'arte di Raffaello è un'arte che ha svolto fino agli estremi limiti un indirizzo unilaterale: quello del ritmo plastico; anzi, è andata oltre e ne ha sofferto i danni. Da essa non può uscire, come già ne è uscito una volta, che l'accademismo. Se ne augura uno nuovo? E sia pure. Certo è più facile e più comodo copiare uno stile bello e fatto, con i suoi pregi e i suoi difetti, che non scrutar e assimilare nella catena degli artisti del passato, e controllandoli col proprio intendimento, i principii eterni dell'arte, che

sono eterni ma terribilmente ardui da applicare. Il senso della composizione, delle masse, dei volumi, degli spazi, dei ritmi, non è soltanto in Raffaello; è in Leonardo come in Michelangelo, in Velasquez come in Van Dyck, in Rubens come in Rembrandt, cioè infinitamente più vario e più ricco e più libero che non sia in Raffaello solo, ed è sempre stato aperto a tutti gli artisti che non si sono lasciati abbrutire dalle teorie moderniste della moda parigina.

Il neo-raffaellismo, come ricerca del gesto statuario, non può che creare una nuova rettorica di statue dipinte. Perchè è proprio questo. Si invoca « una pittura solida e quasi gelida, costrutta in uno « stile cosciente da un calmo intelletto, con una vo- « lontà plastica prima che narrativa ». Perchè, come si sa, l'arte deve uscire dalla vita. Infatti, un'arte gelida e calma è proprio quella che risponde all'età in cui ci troviamo, ai tempi tranquilli e felici che abbiamo passato e alla serenità in cui tutt'ora viviamo.

(1921)

## SCENARII

Uscendo dal teatro, poichè non era il caso di scoprir la musica, ho meditato fra me e me il problema scenico. Mi son chiesto: che cos'è che mi ripugna in questi scenari che il ginevrino Appia ha escogitato pel *Tristano*, in questa nuova sua edizione, e che cos'è che mi attira e mi persuade?

Mi ripugna, ho risposto a me stesso, ciò che ripugna probabilmente alla maggior parte del pubblico e che ha provocato ire, proteste e umoristiche derisioni: la rudimentalità puerile di certe forme sempliciste, volutamente rigide e povere: i muri che sembrano gradini tagliati in una forma di cacio, gli alberi che arieggiano colonne di latta, il fogliame sostituito da cortinaggi. M'attrae la poesia della luce, la ricchezza del chiaroscuro, quella penombra di mistero che si addice ad un'umanità di leggenda; l'intimità della scena più delicata e profonda che nelle realizzazioni sceniche consuete.

Allora sono stato indotto a riesaminare con occhio critico, le forme sceniche wagneriane, quali sono state indicate dal Wagner nelle didascalie dei suoi poe-

mi e più chiaramente definite nei bozzetti fatti da lui o sotto la sua direzione, e che dal più al meno servono da mezzo secolo alle figurazioni sceniche dei drammi wagneriani nei teatri europei.

È un esame che forse non avevo mai fatto con così fredda indipendenza di spirito. Per noi, nati al tempo della prima rivelazione della poesia wagneriana, quelle figurazioni sceniche sembravano naturalmente, se non le uniche possibili, le più legittime perchè rispecchiavano la visione stessa del creatore. Ma non è detto che fossimo accecati dalla reverenza e resi incapaci di critica della sudditanza ideale. No: il Wagner non era un mediocre nemmeno nella realizzazione scenica: in quegli scenari aveva dato prova di una viva intelligenza degli effetti teatrali, di un vivace gusto del pittoresco, di un profondo senso di poesia di ambiente: non per nulla Nietzsche scriveva che era nato commediante, e Max Nordau concedeva che avrebbe potuto forse riuscire a fare il pittore. Certo, erano concepiti con quel senso di poesia che oggi si dice, in Italia, con qualche compassione, romantico, ma che non è detto sia perciò da buttare ai cani, sia pure a quelli di teatro. Era un carattere poetico che rispondeva a quello della leggenda, ai caratteri fisici ed etnici della sua formazione: era armonico con la sostanza ideale e con la sua elaborazione letteraria e musicale.

Certo, era realistico: tale era l'arte pittorica del tempo, anche quella che si chiama giustamente idealimo: come in Böcklin, la poesia doveva nascere dal-

la realtà rappresentata con intelligente naturalismo: nessuno ha mai veduto e dipinto più acutamente di lui le ghiaie, le alghe, le erbe di un fondo di ruscello, sia pure in un quadro che rappresenta idealmente con fauni e ninfe la rinascita della Primavera. Che farci? I romantici credevano alla poesia della realtà, e cercavano di rispecchiarla fedelmente nell'arte.

No: quegli scenari wagneriani tradizionali non erano nè insufficenti nè sciocchi: erano anzi appropriati e spesso ricchi di poesia pittoresca. Tanto è vero che quelle figurazioni teatrali sceniche e mimiche immaginate dal Wagner reggono non solo il confronto ma superano quasi sempre quelle che furono immaginate poi da artisti anche egregi nell'illustrazione dei suoi drammi: per esempio il Rackam, che è pure un delicato artista, nelle sue illustrazioni alla *Tetralogia* è spesso inferiore, nell'armonia di composizione, e nelle grandiosità di concezione, alle semplici indicazioni di palcoscenico. Fra le altre opere, una di quelle che ha fornito più di frequente temi agli artisti è il *Tristano*, ma non si può dire che ne siano nati capolavori tali da far dimenticare le immagini teatrali che tutti hanno in memoria: l'Engels soltanto, e più nelle scene minori che nelle capitali, più nel paesaggio che negli atteggiamenti, ha mostrato una genialità di poesia.

* * *

Non è detto che gli scenari del Wagner siano gli unici possibili; se ne possono immaginare infiniti altri anche senza tradire le sue indicazioni sceniche e le necessità teatrali. La legittimità di un tentativo è data dal risultato, e da esso solo.

Una delle prime preoccupazioni dell'Appia mi pare sia stata quella di trovare la transizione tra la sala e la scena. Chiunque abbia assistito a rappresentazioni wagneriane in Germania a Bayreuth o al Prinzregenten Theater di Monaco, che ne è la copia monumentale, sa che transizione non c'è. La sala è assolutamente buia e la scena stacca in quel buio come un netto quadrato di luce. L'illusione scenica vi è assoluta. Assistendo all'*Oro del Reno* mi è accaduto di pensare, a un certo punto, con stupore di essere a teatro: l'inganno scenico era così perfetto da farmi credere alla realtà delle ondine guizzanti nella profondità delle acque del Reno.

Ma quel taglio netto non è senza inconvenienti: non è efficace nelle nostre sale di teatro che non sono buie, ma al più in una discreta penombra, e stanca, con la sua attrattiva abbacinante, la vista. L'Appia ha escogitato una soluzione più armoniosa: ha circondato di fascie d'ombra la bocca scenica: così dalla penombra della sala l'occhio giunge per sfumature insensibili alle scene illuminate: lo spacco bruta-

le fra la sala e la scena è abolito e sostituito da un trapasso sapiente.

Ma questo cerchio d'ombre ha obbligato l'Appia a contenere in una penombra discreta anche le scene: se anche non vi avesse mirato idealmente per raggiungere un effetto di poesia e di mistero, vi sarebbe stato costretto da ragioni puramente ottiche.

Così è avvenuto che l'Appia abbia concepito le sue scene sopratutto come chiaro-scuri: il colore, scarso, poco vi aggiunge e vi è sottomesso. Sono chiaroscuri tenebrosi nei quali la nota luminosa più alta: chiarore di cielo nel primo atto, raggio di luna nel secondo, riflesso di tramonto nel terzo, è necessariamente moderata e concentrata nel suo effetto sui protagonisti. Sono chiaroscuri concepiti con un gusto di acquafortista e la scena del terzo atto è stata giustamente avvicinata nel suo effetto a certe acqueforti rembrandtiane.

Questo caravaggismo scenico è in teoria perfettamente ammissibile, quando lo si adoperi con logica poetica e con gusto: è ammissibile come è ammissibile e ammesso da secoli in pittura. Ci vuole logica e gusto, e come Caravaggio scelse per la sua trovata pittorica i temi che glie ne offrivano la possibilità e non quelli che l'avrebbero esclusa, così un decoratore scenico non potrebbe impiegarlo senza errore per opere sceniche in cui sarebbe un non senso e un'offesa. Ma il *Tristano* ne offriva, più di qualunque altra opera di Wagner la convenienza. Certo, l'esclusione o la riduzione a minimi termini del colore è una

povertà volontaria non senza pericoli, sopratutto in uno spettacolo rivolto ad un pubblico che non può essere di soli raffinati: non si domanda impunemente ad una folla la rinuncia ad una parte (e forse la maggiore) della sua sensualità: il bianco e nero non ha mai attratto la moltitudine nelle mostre d'arte, e non è probabile che lo affascini a teatro, ma, una volta tanto, si poteva sperare che in un'opera di poesia che sta a sè, anche nel complesso della creazione wagneriana, in un'opera in cui si inneggia alla benefica notte e si impreca al « giorno avverso », la poesia misteriosa delle luci e delle ombre avrebbe trovato una figurazione singolarmente opportuna e suggestiva. Non è detto che un chiaroscuro pensoso sia sempre in arte « una tetra angoscia esotica » e debba sempre « ripugnare al triplice sorriso del cielo, del suolo e del mare d'Italia ».

Senonchè la traduzione pratica di questa concezione poetica ebbe a soffrire nell'elaborazione dell'Appia di parecchie malattie che ne compromisero la salute. E la principale è quella del sintetismo geometrico che va sotto il nome di cubismo. Le tracce di questa infezione epidemica, di cui tutti i critici oggi sorridono, ma di cui, anni addietro, molti si guardavano bene di dir male (e talora ne dicevano bene) prima che qualcheduno ne demolisse la goffa insania, sono evidenti: i muricciuoli debbono essere puri parallelepipedi; i tronchi degli alberi, cilindri, le fronde, colpevoli di non assoggettarsi col loro frastaglio alla concezione cubistica del mondo, debbo-

no sopprimersi e sostituirsi con drappeggi. Non si fanno riforme sceniche vitali col culto di queste idiozie da asilo infantile. Così è avvenuto che l'Appia, il quale è chiaramente un artista capace di un sogno di poesia, si sia precluso non solo il successo presso la moltitudine, che è ciò che meno importa, ma anche la vitalità, l'armonia e l'opportunità del suo tentativo.

* * *

La scena del primo atto che varia pochissimo lo scenario tradizionale, è semplicemente povera e inespressiva. La nave di Isotta è una nave regale: non può avere l'aspetto di un *cargo-boat* che trasporta acciughe: il rifiutare in nome della semplicità cubistica il pittoresco delle navi del tempo è come un fare le nozze (e sono quelle di una regina) coi fichi secchi. Più grave è l'errore dello scenario di quella divina scena con cui si apre l'atto secondo. Il castello di re Marke è ridotto per semplicità cubistica ad un angolo di osteria di campagna, ad una specie di stallaggio suburbano, alzato sopra un rigido muricciuolo di cartone, e la verzura del parco è rappresentata, come è noto, da tre rigidi pilastri rossastri composti di cortinaggi che con le loro scanellature sembrano le basi di tre grattacieli di stile dorico. Eppure basta l'effetto di luce del raggio di luna che investe gli amanti, proiettando le loro ombre portate verso la ribalta, per mostrare l'intimo

senso di poesia con cui la scena è stata vissuta dall'artista scenografo.

Per fortuna questo germe di poesia si esprime più chiaramente e in forme più armoniche nello scenario del terzo atto, l'unico che dia veramente la misura di un'anima di artista, di un poeta della scena, il solo che contenga, pur attraverso errori ideologici di elaborazione, una visione geniale.

Di tutti gli scenari wagneriani, quello del terzo atto del *Tristano* m'è sempre parso uno dei meno felici, dei più convenzionali e poveri di invenzione. L'Appia lo ha rivissuto con un nuovo senso di poesia. L'aver tenuto invisibile il mare e l'averne lasciato sentire la presenza soltanto con l'apertura del cielo attraverso lo spacco della cortina del castello è una idea sottile e profonda, che rivela una sensibilità delicata: le figure che salendo sullo spalto si profilano sul cielo acquistano una grandezza nuova. Se del chiaroscuro generale non sarebbe difficile trovare gli antecedenti in qualche acquaforte del Rembrandt, l'effetto di parete obliqua, irraggiata dal tramonto, ricorda consimili romantici effetti del Böcklin nelle varie edizioni della sua *Ruine am Meer* e nella *Burgruine*. Mi duole per coloro che fra noi considerano il Böcklin un volgare birraio, ma si vede che l'Appia ne ha qualche stima. In quella chiostra böckliniana quasi funerea lo strazio del gruppo umano acquista una severità tragica nuova e degna.

Purtroppo la preoccupazione del semplicismo sintetico non ha risparmiato nemmeno questa scena.

Sarebbe stata ugualmente poetica ed efficace anche se lo spacco del muro non fosse fatto col coltello, anche se il tronco del tiglio non avesse l'aspetto di un tubo di latta, anche se la sua fronda non fosse sostituita da un drappeggio nero; anzi sarebbe stata assai più armoniosa e persuasiva perchè non avrebbe urtato i nostri occhi con rigidezze inutili e sostituzioni assurde.

* * *

Se di questo tentativo scenico è lecito tirare le somme, e qualche indicazione utile per l'avvenire, mi pare che la conclusione sia questa: che ciò che di nuovo e di geniale è apparso: poesia di luce, intimità psicologica, aura di mistero, non è affatto legato allo schematismo geometrico e all'ideologia cubistica: lo si poteva ottenere, ed anche in proporzioni maggiori, con una rappresentazione naturalistica; e per converso lo schematismo e il cubismo sono appunto gli elementi che ne hanno infirmato il valore e che hanno reso inaccettabile l'insieme.

Si dice che bisogna cacciare il verismo dalla scena: qualcheduno lo ha anche detto « stupido ». È naturale: dopo « lo stupido secolo decimonono » era logico definire stupido il realismo che ne informò in gran parte il pensiero e l'arte. Ma forse converrebbe non esagerare, anche per non procacciarsi probabili delusioni. Ci sono eccessi di rappresentazione realistica, come ce n'è di rappresentazione sinte-

tica. La via migliore è probabilmente quella intermedia, ed i grandi artisti l'hanno sempre saputo e dimostrato. Delle forme naturali non si può far a meno e non se ne può distruggere l'armonia, sotto pena di far opera infeconda. E poi non c'è da illudersi. Io non credo che il cosidetto realismo scenico sia quella invenzione infernale che oggi si dipinge, come non credo che il sintetismo sia la beatitudine assoluta. È questione di stanchezza di nervi e di necessità di sensazioni nuove. Dopo un'età di rappresentazioni realistiche è necessario e fatale che si cerchi la semplificazione e la sintesi. Ma quando si sarà stanchi di sintetismo (e avverrà anche più presto) si ritornerà alla rappresentazione realistica. Ci si ritornerà non solo nella scenografia, ma nella pittura e nella scultura, nei versi e nei romanzi, com'è certo che la nostra età di sintesi e di idealismo assoluto prepara un'età di nuove analisi e di nuovo positivismo. Sono fluttuazioni eterne, inevitabili. Ciò che non muta è la poesia. Perciò è bene sceverarne l'essenza dalle modalità transitorie: l'errore è di negare ciò che c'è di buono in un tentativo, soltanto perchè ci sono elementi manchevoli o goffi, o, peggio, esaltarne gli sbagli, perchè c'è anche qualche cosa di giusto.

(1924)

## IL LIRISMO CRITICO.

Ci fu un tempo, non lontano, in cui il rimprovero comune che si muoveva agli storici dell'arte era di essere fredde anime di anatomisti e di analisti, prive di qualunque calore poetico: topi di archivio, notai della bellezza, doganieri della poesia. Quel tempo non lontano sembra oramai remotissimo: la critica dell'arte si è completamente trasformata: un lirismo frenetico l'ha tutta pervasa: essa è oramai non più fredda scienza, ma poesia pura. Anzi: mentre i poeti odiernissimi si sforzano, per amor di naturalezza e di modernità, di scrivere nel più sciolto linguaggio con i vocaboli ed i modi di dire del quaderno della cuoca, gli storici ed i critici dell'arte hanno derivato dalla magniloquenza dannunziana e dalla trascendenza futurista un mirabile armamentario di magnificenze verbali: sono ormai tutti anime shelleyane in cerca di vertiginosi lirismi.

* * *

La cura principale del giovine storico dell'arte è oggi quella di essere straordinariamente ingegnoso.

Egli deve ad ogni costo scoprire qualche cosa a cui i secoli precedenti non hanno mai pensato e rivelarla con tonante eloquenza alle turbe attonite: se quel qualche cosa non c'è, egli lo immagina, ma non vi rinunzia.

Il giovine storico dell'arte si pone innanzi all'opera d'arte, e più spesso alla sua fotografia, e vi cerca aspetti e sensi nascosti. Leonardo da Vinci notava che nelle macchie dei muri e nelle nuvole si potevano intravedere confuse immagini di paesi, di figure, di battaglie, di visi: i critici moderni hanno capovolto il metodo: si mettono innanzi ai paesi, alle figure, ai visi e vi scoprono nuvole, macchie, muri e infinite altre insospettate cose.

* * *

Questo acceso lirismo, questa visione fantastica, questa libidine di ingegnosità immaginativa hanno sì fattamente impregnato l'atmosfera della critica che ben pochi se ne conservano immuni: dai giovani sono passati ai maturi ed ai vecchi; ne è esempio il libro recente che il Nestore degli storici dell'arte in Italia, Adolfo Venturi, ha dedicato a Leonardo.

Da qualche tempo è di moda trattar male questo padre della critica storica dell'arte italiana; mettere in luce le sue inesattezze, compiacersi delle sue sviste; consueta reazione alla servilità con cui anni

addietro era accolta come oro in sbarre ogni sua più discutibile affermazione; ma è ingiuria e sconoscenza di chi dimentica troppo facilmente le benemerenze del Venturi, quella sua nobile fatica, quel colossale lavoro di indagine e di coordinamento da cui è sorta la monumentale « Storia dell'Arte italiana », caotica, sproporzionata, indisciplinata, soffocante spesso per anguiforme fluenza verbosa, ma pur sempre fondamentale per gli studi sull'arte italiana. No, non è nei suoi errori di fatto il suo torto più riprensibile.

* * *

Il Venturi ha raccolto nel suo nuovo volume (« Leonardo da Vinci », pittore, Nicola Zanichelli, Bologna), tre studi: note storiche; analisi stilistiche, regesti dell'opera leonardesca, che più logicamente potevano essere fusi in uno solo, ma che anche così divisi sono utili a volgarizzare quella conoscenza dell'opera di Leonardo a cui attende l'Istituto Vinciano di Roma da cui il libro è pubblicato. I cultori degli studi leonardeschi giudicheranno le affermazioni critiche; il profano può rilevare semplicemente quanto mutevoli siano i frutti di quella critica stilistica che spesso parla con accento di dogma, e con quanta diffidenza siano da accogliersi i battesimi e gli sbattezzamenti che si alternano con dispeпrante vicenda nel campo della storia artistica. Ne riferirò due esempi. C'era in casa Bénois a Pietro-

grado, ed è ora forse ancora all'Eremitaggio, una madonnina in cui qualunque occhio semplicemente intelligente avrebbe riconosciuto un'opera di Leonardo. Venne la critica dotta e il Gronau l'attribuì a Lorenzo di Credi, il Thijs al Sogliani, il Venturi a un verrochiesco, il Müller Walde metà a Leonardo e metà a un allievo del Verrocchio, il Liphart tenacemente a Leonardo; ora il Venturi « esclude ogni dubbio sull'attribuzione a Leonardo ». Un altro. C'è a Vienna nella Galleria Liechtenstein un delicato ritratto di donna contro un fondo di macchione spinoso in cui si crede, probabilmente a ragione, riconoscere quel ritratto che per testimonianza del Vasari, Leonardo dipinse di Ginevra Benci. Fu attribuito prima a Leonardo, poi al Verrocchio, poi a Lorenzo di Credi. A costui l'assegnò senza alcun dubbio il Venturi stesso nel settimo volume della sua storia: « Quella fredda testa di madonna fiorentina, « tondeggiante come quella dell' « Annunziazione », « appartiene a Lorenzo di Credi, al tempo primitivo « in cui dipinse con la sua più eletta forma quella « Annunciazione »; vi sono le sue proposizioni, le « piccole luci frizzanti che suol mettere nelle chiome « e ne' cincinni della vergine, le finezze dell'orafo, « l'abituale freddezza... Anche la testa tondeggiante « alla maniera del Verrocchio, poggia sul collo esile « in modo proprio di Lorenzo di Credi ». Conosco qualcuno che leggendo queste parole scrisse per proprio conto in margine: « È troppo bello per essere suo. Lorenzo ha un chiaroscuro marmoreo, tondeg-

giante, non mai fine come questo ». Ora quell'incredulo può leggere nel nuovo Venturi: « È certo una « opera verrocchiesca, ma con forme così fini, sottili, « delicate, quali non troviamo in Verrocchio, con « un'elezione coloristica ignota allo stampato Loren« zo di Credi. Posto in alto, nel suo ordine di gran« dezza, il ritratto fa pensare a Leonardo; e più si « considera e più si apprezza ». La testa che era fredda e tondeggiante, diventa fine, sottile e delicata: aveva tutte le caratteristiche del Credi ed ora ha quelle di Leonardo... Il voltafaccia è così completo che il diligentissimo Venturi non osa citare, e si capisce, il suo antico giudizio.

* * *

Ma non è di questi voltafaccia che intendo occuparmi: troppi ne abbiamo visti per ritrarne meraviglia; è piuttosto della nuova visione pittorica dell'opera di Leonardo e della sua interpretazione verbale.

Era sempre sembrato che il carattere principale della rappresentazione leonardesca della vita, della natura (escluse naturalmente le figurazioni, obbligatoriamente drammatiche e violente, come battaglie e simili), fosse un senso di riposo e di calma che spesso giungeva ad un'immobilità estatica e sognante: la natura e la vita trasportate in una sfera ideale, in un'atmosfera più rarefatta e più pura ove

le convulsioni della realtà si componevano in una calma quasi divina; la luce che illuminava quelle scene era una luce infinitamente delicata, che avvolgeva di riflessi tutte le cose, attenuava ogni crudezza di ombre, ogni pesantezza di masse; ma una luce estatica, immobile.

A giudicare dalle nuove interpretazioni venturiane la verità è tutt'altra. Il cardine di questa nuova estetica è « l'oscillazione »; nell'opera di Leonardo tutto oscilla come scosso da un terremoto. Questo senso, sostantivo, verbo, aggettivo, torna ad ogni pagina a qualunque proposito: oscilla l'aria, oscilla la luce, oscillano le forme, oscilla la matita, oscilla il pennello.

Nella « Annunciazione » del Louvre i fiori sono « oscillanti »; nella « Madonna Bénois » la linea del contorno segna « le oscillazioni di una ventilata atmosfera »; in un disegno della stessa « il delizioso movimento oscillante del gruppo » si calma; un disegno della collezione Bonnat prepara « l'effetto oscillante » delle figure sul fondo ombrato del quadro; un bambino Gesù è abbozzato « dall'oscillante inquieto segno »; un altro è modellato « con oscillazione ripetuta e rapida di ombre e di luci in fuga »; un disegno di « Natività » mostra « la vaporosa soavità delle pose oscillanti »; un gruppo di nudi è « un vacillar di fiammelle nell'aria creato dalle ciocche oscillanti »; la luce « consuma le oscillanti forme »; nei gruppi dei pastori dell'« Adorazione » « si alterna il movimento oscillante »; le forme sono

« scivolìo senza rumore, oscillazione trepida »; il busto di una Fama « emerge oscillando per terminar nella viva fiamma della chioma »; nella « Vergine delle Rocce » i due gruppi, si fronteggiano « entro gli oscillanti contorni della piramide »; il corpo della Vergine scompare « nell'oscillazione della penombra »; le carni dei bimbi « oscillano »; nella « Adorazione dei Magi » « l'oscillar della folla » crea l'effetto di luce; i rami di un rosaio « accompagnano di un'oscillante vincenda di piccole onde luminose » il movimento di un putto; una figura d'angelo è avvolta « di soffocate, acquee luci oscillanti »; in un disegno l'aria veste le forme « delle più minute rapide oscillazioni di luce e d'ombra »; una tunica ondeggiante è « spuma cangiante nell'oscillazione infinita delle minute polverizzate luci »; un monte è « oscillante per l'ombra » che lo veste; gli occhi di Leonardo « popolano la materia inorganica di fantasmi oscillanti »: un San Giovannino appare « strisciando al suolo l'oscillante fiammella del corpo nudo »; certi gruppi sono « composti di ricci al vento e oscillanti trame luminose »; sul volto di Sant'Anna erra un « oscillante nebuloso sorriso »; un altro San Giovannino è « oscillante con l'esile filo della croce nell'aria »; il volto del ritratto di Isabella d'Este « trae dalla bruma lieve dell'ombra la oscillante mobilità delle carni »; il paesaggio della « Gioconda » è « un'oscillazione continua di scogli dentati e di acque »; le figure di Leonardo sono puri spiriti fuggenti « come lampade che mandino oscil-

lazioni di chiaror fioco nelle tenebre ». Che più? Perfino una matita oscilla: il corpo di una Leda confusamente schizzata su un foglio « è superbamente modellata dalla oscillante grazia di un soffice carboncino ».

* * *

Che pensare di quest'oscillazione perpetua? Se fosse realtà l'opera di Leonardo invece di essere quella che è sarebbe una specie di cinematografo di sobborgo, sconnesso e vacillante. Non è che un abbrivio ideologico, una voluta illusione; è il frutto di quella tendenza a strafare, di quella smania di scoprire profonde intenzioni nelle cose più semplici, e misteriose significazioni in quelle più chiare; è sopratutto la tendenza a dare un'intenzione e un significato alle cose casuali. Essa emerge sopratutto nell'analisi e nel commento ai disegni. Chiunque abbia disegnato sa quanta parte di caso e di incerto ci sia in un rapido schizzo frettoloso; ma per questi esegeti « songe-creux » ogni minimo tratto di penna e di matita ha un significato voluto e profondo. Talvolta il commento assume un'involontaria comicità. In uno schizzo i tratti di penna sono « segni volanti che l'aria sembra rapire alle forme »; in un altro sono « intricati gomitoli che abbozzano le gambe, ri-
« voletti serpeggianti per il molle busto del fanciul-
« lo, agili uncini che descrivono la sensitiva mano
« della Vergine, ghirigori, contorni vaganti di nu-
« volette di fumo nell'aria che formano il cumulo

« di frutta nel piatto ». Ad ogni pagina i segni di
matita « scrosciano » a modellare le forme; altrove
sono « scoppiettanti come faville ». V'è uno schizzo
di uomo che suona la tromba nell'orecchio di un
nudo? Il nudo è « formato come dai brividi del sof-
fio che esce dalla tuba a tracciare la forma sussul-
tante e fluida »; le mani dell'apostolo Giovanni in
un disegno di Venezia sono « dilaganti contorni di
liquido in fiamme, nodo di nastri »; i tendini gonfi
del collo di Giuda sono « vulcanico sconvolgimento
di radici » e « ondate di vampa infernale » le « rozze
ombre scorrenti sotto la trasparente veste serica del-
la cute »; un cavaliere al galoppo è « abbozzato da
pochi « angolosi tratti a carboncino capaci di mo-
« dellare la forma sul saettìo di un lampo ».

* * *

Questo ebbro lirismo, questo nuovo secentismo,
quale nell'illustrazione delle arti plastiche non eb-
bero nemmeno i più scalmanati secentisti, potrebbe
essere accolto con indulgenza come un innocuo
spasso soggettivo, se non avesse il torto di falsare la
realtà delle cose, cioè il carattere dell'opera che il-
lustra. Non c'è di peggio dell'abbandonarsi all'eb-
brivio delle parole sonore e delle immagini liriche
per smarrire l'equilibrio della visione. Leonardo la-
sciò abbozzata la notissima « Adorazione dei Magi »
degli Uffizi; è certo che potendo l'avrebbe finita.
Non importa: quest'abbozzo permette di dire una

cosa che del resto non è vera: « a contatto col fluido « atmosferico, la forma diviene anch'essa fluida; « esce dai limiti dei suoi contorni, ondula, serpeggia, « dilaga ». Non è punto vero, come ognuno può giudicare anche da una fotografia, ma se fosse, che dire della bellezza di corpi che escono dai loro contorni per ondulare, serpeggiare, dilagare? Finora tali prodigi non apparivano che nelle cosidette formazioni metaplastiche delle sedute spiritiche.

Quanto sia arbitraria, fantastica, artificiosa e schiava dei suoi preziosi lenocinii verbali questa interpretazione critica lo si vede nell'esame di alcune delle opere più famose. Nel cartone della Sant'Anna la mano di Anna accennante il cielo « turba con la « cruda rapidità del gesto necessario a integrare la « piramidale forma del gruppo, la molle cantilena « dei contorni ». Strana piramide in cui la cuspide è lungo uno dei lati! Le forme « sembrano plasma- « te di sostanza granulosa e friabile come polvere di « neve appena caduta ». È dubbio che Leonardo si sarebbe compiaciuto di un simile elogio, di far cioè di creature umane, bambocci di polvere nevosa. C'è di meglio. Nel quadro del Louvre « La Vergine « seduta sul grembo di Anna, circonda Gesù, fletten- « do il soffice corpo con abbandono di danza ». Come si possa danzare da seduti è un problema. Ma l'immagine si ripete; in un disegno di madonna accovacciata « la vergine si abbandona ad un melodico sdrucciolìo di danza ». Del resto, la testa di Sant'Anna compie un prodigio non molto minore, poichè

« si discioglie col suo tremulo sorriso nei veli delle rocce vicine ». E qualchecosa di analogo fa Isabella d'Este in quel disegno del Louvre che ci pareva così fermamente inciso: « il volto fluido s'increspa al leg-« gero brivido delle smarrite luci e delle erranti om-« bre, come gli sbuffi di velo alla brezza che li sol-« leva ». Nella « Gioconda » le increspature delle maniche, i riccioli della chioma, i fili di luce delle pieghe e « le fluide ondulazioni delle carni senz'ossa, morbide e grasse » stabiliscono « una sottile rispondenza armonica fra le figure e lo sfondo fantastico ». Curiosa rispondenza quella di carni senz'ossa fluide e grasse e di un fondo rupestre! Ma più curioso ancora è il fondo stesso. Esso infatti sarebbe un « pae-« se di acque e di brume, da cui le scogliere fantasti-« che emergono come avanzi di naufragio, vallate « dove la pioggia ha fatto il deserto e che nessun « piede umano può attraversare, nonostante un mi-« nuscolo ponte sperduto tra riva e riva di uno « spumoso torrentello ».

Quale sarà il profondo significato simbolico di quel ponte (che veramente non è minuscolo e che cavalca non un torrentello ma un fiume) se nessun piede umano può attraversarlo? Forse è l'immagine della nuova critica d'arte in veste lirica; un ponte immaginario gettato sopra un paese di fantasia dove nessuna creatura umana può vivere e che non serve a nessuno.

(1920).

## IL BRIVIDO NUOVO.

Non si può più affermare che l'alta coltura si chiuda nella sua torre d'avorio e sdegni di prodigar i suoi lumi al volgo; non lo si può affermare almeno per la storia dell'arte. Da qualche tempo, anzi, i luminari della critica estetica cercano avidamente il contatto con la folla, per mezzo dei giornali e delle riviste più diffuse; vi espongono largamente le loro teorie e passano in rassegna i capolavori del passato e le creazioni del presente al saggio delle teorie medesime. Qualcheduno ha addirittura annunciato di tendere ad una « educazione del gusto » del pubblico, affermando la necessità « di iniziare gli inesperti ad un apprezzamento più sicuro e più cosciente dell'opera d'arte ».

Nobili propositi e lodevoli iniziative: senonchè vien da chiedersi se le basi dell'impresa sieno le più sane e sicure, se i metodi usati siano i più impeccabili, e se i mezzi verbali siano i più appropriati; vien da chiedersi se in quest'esame non si nasconda qualche vizio di visione, e in quell'apostolato qualche pericolo.

Si possono prendere le mosse da un episodio recente. Tutti sanno che nello scorso anno ricorreva il quarto centenario della morte di due grandi pittori umbro-toscani del Rinascimento: Pietro Perugino e Luca Signorelli. Numerosi scrittori d'arte ne hanno evocato le figure e le opere, ed è accaduto un fatto curioso, che, cioè, nonostante l'indulgenza critica che suole accompagnare le evocazioni centenarie, e non solo nel campo dell'arte, l'uno dei due artisti ha avuto tutti gli onori e l'altro tutti i biasimi; anzi si direbbe che l'uno non sia servito che a stroncare l'altro.

È inutile volerlo nascondere: a quattrocento anni dalla sua morte, Pietro Perugino, non ha avuto una buona stampa: direi anzi che l'ha avuta pessima: sulla sua arte se ne son dette di cotte e di crude: forse non c'è esempio di altro celebre artista italiano che sia stato, nella solennità di una commemorazione secolare, così crudamente bistrattato.

Avevamo creduto fino a ieri che il suo insegnamento non fosse stato inutile al suo grande discepolo: Raffaello; ci pareva di vederne fin troppo palesi e durature, e talora fin quasi calligraficamente imitative, le tracce; ma oggi ci si avverte che la sua influenza sull'arte raffaellesca è minima e trascurabile; credevamo che il carattere e il pregio della sua pittura fossero una sentimentalità, monotona, ma personale e delicata: oggi ci si assicura che nei suoi quadri la vita è tutta materiale, esteriore e

vana; credevamo che fosse un avido uomo ma un nobile artista; e ci si dice che non pensò che a far denari. Infine i suoi quadri sono senza anima, non dicono nulla al cuore, non sono che un prodotto di tecnica abilissima, mentre quelli del suo grande allievo estrinsecano una vita interiore, con una audacia di espressione e di rappresentazione che ne fanno il più efficace pittore del Rinascimento.

Quando io ebbi letto queste ed altre simili cose mi vergognai profondamente di essermi talora commosso sentimentalmente dinanzi ai quadri del Perugino e di esser rimasto talora di gelo dinanzi a quelli del suo allievo, pur riconoscendone ed ammirandone la fattura magistrale. Anche mi chiesi se proprio Raffaello fosse, per audacia di espressione e di rappresentazione, il più efficace pittore del Rinascimento. Ma prima di rispondere a quelle domande, mi chiesi perchè mai la critica moderna, che è così indulgente per tanti mediocri del passato, nonchè del presente, fosse così feroce col Perugino. Ci deve essere certo, mi dissi, qualche ragione segreta.

* * *

L'odio peruginesco non data da oggi. Già qualche anno a dietro un giovane cultore della storia dell'arte, scrivendo un suo libro per l'iniziazione estetica del pubblico alla comprensione della vera bellezza, aveva mosso un fierissimo attacco al mite pittore di Città della Pieve.

« Ecco uno dei pittori ancor oggi più popolari e più graditi al pubblico — scriveva quel valentuomo — ed ecco oramai un astro, già di prim'ordine, oramai di molto impallidito nella stima della critica moderna. Perchè passava una volta per il pittore delle contemplazioni ascetiche, del dolore confortato dalla fede. Le sue figure estatiche e sognanti, di una dolcezza mesta e rassegnata, volti gli occhi al cielo e le mani strette nel fervore della preghiera, parevano l'espressione ideale di questi stati d'animo. Oggi dunque la sua riputazione ha subito un fiero colpo, perchè si è capito che ciò che sembrava sincera commozione, era soltanto sentimentalità; ciò che aveva l'apparenza d'arte era il più delle volte soltanto mestiere ».

Per quattro secoli nessuno si era accorto di una verità così palese. Occorreva dunque che sorgessero i critici moderni per scoprire il sentimento falso e per distinguerlo da quello vero? C'è di che diffidare, sopratutto perchè i critici moderni, del sentimento nelle opere d'arte, in genere, non si occupano, preoccupati di tutt'altri problemi, di linea, di volumi, di corposità, e quando se ne occupano, mostrano di averne una nozione molto relativa.

No; la ragione deve essere un'altra. Perchè non è mica detto che nessuno si fosse mai accorto dei lati più criticabili di quell'opera: dolcezza troppo uniforme, espressione troppo contenuta, simmetria troppo accentuata, movenze e schemi troppo ripetuti, panneggi cifrati; ma nonostante quelle deficen-

ze, qualche cosa risultava innegabile: una bellezza armoniosa, una dolcezza di sentimento, un fascino di poesia sottile, tali da costituire una individualità artistica, e da legittimare una secolare ammirazione fervente. Perciò io scrissi a quell'autore che mi richiedeva di un giudizio sul suo libro e sulle sue teorie: « veri quegli addebiti, ma perchè tanta implacabilità e tanta ferocia verso il solo Perugino? Ammesse tutte quelle deficenze, resta pur sempre in quell'opera un fascino innegabile. Qualche cosa di sostanziale sfugge dunque alle vostre critiche demolitrici ». E l'autore candidamente mi rispose: « Quanto al Perugino, mi accorgevo anch'io scrivendo di gravare un po' la mano su di lui, ma lasciai correre, quasi per reagire alla tendenza facilona del pubblico verso la sentimentalità ».

Era una confessione preziosa e ci sarà da prenderne lo spunto per qualche considerazione non inutile, ma era una confessione incompleta. Se certa critica moderna è così spietata verso il Perugino è perchè la sua opera è una di quelle che meno si prestano all'applicazione critica delle ideologie di moda.

Spirito di media levatura, ingegno e non genio, artista più armonioso che potente, Pietro Perugino è riuscito nondimeno ad esprimere con una bellezza armoniosa, in un'opera sottilmente elaborata, la sua non grande, ma delicata e sottile visione di poesia. Ora, certa critica moderna della bellezza armoniosa non sa che farsene, tanto è vero che accetta ed inneggia ad opere che con la bellezza non hanno più

alcuna parentela, quando non appartengono addirittura al regno dell'orrido e del deforme, alla produzione da manicomio. Inoltre è irritata da un'elaborazione artistica completa: l'incompleto, lo scorretto, il non raggiunto le sono necessari come il pane, come un marchio di genialità, senza di che dovrebbe condannare quell'arte presente che le è più cara, che dell'incompleto, del non raggiunto e dello scorretto ha fatto per necessità la sua bandiera ideale. L'opera del Perugino, mite, armoniosa, corretta, sicuramente elaborata, sfuggiva completamente alla sua analisi, ai suoi schemi ed alle sue ideologie.

Lo si comprende chiaramente dal genere delle accuse: « Il disegno e il modellato delle figure è monotono e inespressivo, senza alcuna di quelle acutezze di osservazione o di quelle amplificazioni comuni ai grandi artisti, le quali al volgare possono sembrare scorrezioni e che invece corrispondono alle iperboli dei poeti ». Lo si comprende sopratutto dal modo dei confronti del Perugino col Signorelli: il primo « crede di trovar la bellezza soltanto nella regolarità e simmetria delle forme e nella placida compostezza dei gesti; il secondo invece la trova sovratutto nell'espressione dell'energia e del carattere delle cose; e gode delle irregolarità e crudezze formali... la crudezza del Signorelli si chiama vita, stile: la calligrafia del Perugino abilità e maniera ».

* * *

A leggere di questi paralleli polemici vengono spontanee parecchie domande. E prima di tutto ci si chiede se il parallelo sia proprio opportuno; se il fatto di esser nati a poca distanza di tempo e di luogo renda obbligatorio il confronto fra il Perugino e il Signorelli; se non ci siano nel Rinascimento artisti più degni di riavvicinamento; se nell'arte non ci sia posto che per la forza e la rudezza, e la dolcezza delicata non vi abbia diritto di asilo; se la bellezza armoniosa non sia una forma di espressione che ha il suo posto al sole quanto la violenza drammatica; se, dato che si possa condannare un artista prendendo in esame un solo suo quadro, non sia possibile con questo metodo demolirne infiniti altri, uguali e maggiori. Perchè, se i critici che trovano compassata, teatrale ed inespressiva la *Deposizione* del Perugino, dovessero, con gli stessi criteri, analizzare, per esempio, il solo *Parnaso* del divino Raffaello, dovrebbero logicamente dire che mai figura più sgraziata e più melensa, più inespressiva e banale è stata creata a raffigurare il dio dell'armonia; dovrebbero dire che al Cristo della *Disputa* fa difetto ogni luce ideale; e nondimeno Raffaello rimane Raffaello, cioè un grande artista, se non proprio l'artista divino delle antologie scolastiche; ma forse certa critica moderna sarebbe affascinata dal fatto che qualche figura, come per esempio la Musa Calliope, ha il viso che

sembra piantato sul dorso; è certo una di quelle apparenti scorrezioni che secondo essa caratterizzano i grandi artisti.

No; certa critica moderna, date le sue tendenze e le sue preoccupazioni, non può capire il Perugino; essa è obbligata a riconoscere che una « nota personale e nuova » è data « dal fondo di certi suoi quadri, dove il pittore sa rendere con mezzi semplicissimi il senso di spazio della campagna aperta e la poesia dei crepuscoli vespertini »; ma non può capire che il fascino e la gloria indistruttibili del pittore sono dati dal perfetto accordo fra il sentimento e la poesia di quei paesi e il sentimento e la poesia di quelle figure, di quelle attitudini e di quelle espressioni, perchè questo artista, che non era un genio, è riuscito, come non riuscirono altri maggiori, come non riuscirono che pochissimi, ad un'unità talora perfetta di bellezza, ad un accordo non solo armonioso di linee, di colori e di espressione fra le figure e l'ambiente, ma ad un accordo di sentimento, cioè di poesia.

* * *

Datasi alla ricerca di « scorrezioni », la critica moderna, nel Signorelli, ne trovò a iosa, e ciò la spinse all'entusiasmo più sfrenato, la indusse a esaltare, sopra ogni valutazione passata, il valore dell'artista. Se qualche celebratore più cauto non esitò a definirlo « disuguale, sgarbato, talora assurdo », per altri

tutto fu da ammirare, anche, ed anzi più della bellezza, le disuguaglianze, le sgarbatezze, le assurdità.

E si capisce. Non era possibile «scoprire» il Signorelli; in ciò che forma la sua grandezza era già stato scoperto da secoli: non restava che di proclamare genialità superiori le lacune, le deficenze, gli errori.

Questa nuova analisi critica, che dovrebbe rivelare la più vera grandezza del Signorelli, si esprime naturalmente con le ineffabili grazie del lirismo verbale, che oggi è di moda nella storia dell'arte, e col contorsionismo ideologico per cui le osservazioni più semplici debbono prender aspetto di verità ardue, oscure e sublimi. Così per dire che il Signorelli trattò il chiaroscuro con piani sommari si deve invece scrivere che egli «risolve le ondulazioni e gli avvallamenti del colore, che meglio adoperavano i maestri fiorentini, con un movimento breve e nervoso di piani, sinuosamente descritti e stilisticamente capaci delle seduzioni e delle illusioni del chiaroscuro». Non è esatto, ma pare naturalmente infinitamente più profondo e geniale. Così per uno la bellezza di una figura signorelliana consiste nel suo «stagliare crudamente contro il cielo», mentre per un altro le sue figure «costruite con grande rilievo plastico» sono «isolate», ma nello stesso tempo «legate all'aria dalla ricchezza inesauribile delle convenienze». Così uno sfondo classicheggiante diventa «una architettura di intenzioni ragionate e sicure». Una Sacra Famiglia ha panneggi duri e di aspetto metallico? È

« veduta con un'esattezza scultoria che si accorda mirabilmente con la metallicità delle tinte, delle quali sono fatte lucide le superfici delle cose, e che si svolgono fin dove finiscono taglienti nello sfondo ». Dunque il Signorelli dipingeva le lucide superfici delle cose? Mai più: « fu anzi la castità delle cose a rivelargli come le lucentezze superficiali, le bellezze esteriori più facili a cogliere, la stessa squisitezza dei colori diffusi su vasti piani definiti con la più limpida gioia della prospettiva, non fossero gli elementi soli della natura che l'arte doveva accogliere per trasfigurarli ». Dunque ne cercava l'anima segreta. Infatti « man mano che gli occhi suoi si profondarono sulle forme queste gli rivelarono i prodigi delle loro essenze reali, immutabili, terribili e castissime ». Ma viceversa « la sua freddezza di osservatore gli concede di spiritualizzare la forma senza che egli si lasci prendere da ciò che è la loro bellezza. Egli è immune dalle tentazioni delle cose ».

Esattamente scultorio e spiritualizzatore delle forme; scrutatore delle essenze reali e indifferente alla loro bellezza; freddo osservatore, immune dalle tentazioni delle cose e autore di una « glorificazione del vero che si esaltò per un travaglio passionale », per una « paganità esasperata per tutto ciò che è natura, per ciò che è lo spasimo vero della sua terribile arte ». Se il povero lettore si prende la testa fra le mani non ha tutti i torti.

Ma dopo ciò non stupirà leggendo: « il giuoco delle luci che gettano fervori modellativi di piani »; non

stupirà se « piccolissimi gli angeli corrono il cielo per non disturbare gli enormi santi »; se un quadro è « corso da fervori naturalistici nelle figure secondarie »; se l'aver dipinto pastori che sembrano « fusi in metallo rossiccio » e nudi che « hanno intrisa la loro carnagione più chiara di una patina calda verdastra » diventa non solo un titolo di lode, ma riesce a comporre un « sogno mitologico di prodigioso stupore »; non stupirà se una *Flagellazione* è « tutta fervore di nervi in carni nude strette dalle paure dei chiaroscuri ».

Le carni « strette dalle paure dei chiaroscuri ». Sì, veramente la giovane critica ha introdotto nella storia dell'arte un *frisson nouveau*, quello dei chiaroscuri.



(1924)

FINE.

# INDICE DEI NOMI

# INDICE DELLE MATERIE

Questo primo volume di "Cultura contemporanea,, - tirato su carta vergata della Cartiera di Maslianico - in duemila esemplari, numerati da 0001 a 2000, è stato finito di stampare dalla Tipografia Fratelli Magnani, in Milano, Via Curtatone, 11A, per conto dello Studio Editoriale "Corbaccio,, il 30 aprile 1924.

CULTURA
CONTEMPORANEA

BIBLIOTECA
DI
LETTERATURA, STORIA E FILOSOFIA

DIRETTA DA
GEROLAMO LAZZERI

VOL. I

EDIZIONI "CORBACCIO,,
MILANO - MCMXXIV